ISSN 0130-6405

95

9

ИСКУССТВО КИНО

фильм ВЛАДИМИРА ХОТИНЕНКО

МУСУЛЬМАНИН

в главной роли ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ

«...Дай ответ.
Не дает ответа»

Каждый год, зарекаясь сделать «русский номер», мы откладываем этот замысел на потом, когда что-то такое очень важное и необходимое для его создания прояснится или, по крайней мере, станет более очевидным. Но неясное медлит с прояснением, загадочное продолжает отпугивать своей загадочностью, замысел остается невоплощенным.

А «русский номер», кажется, все-таки сделан. Из материалов, которые собрались без всякой жесткой установки и концептуального усилия. Собрались, потому что им надо было собраться. И даже соседство в этом журнале рассказов русского странника с рассказами об Элвисе Пресли, похоже, не мешает стихийно возникшему тематизму. В каком-то смысле даже поддерживает его. Ибо трудно сказать, где же все-таки та граница, за которой русское самосознание теряет почву и встречает нечто органически чужеродное, враждебное. Не случайно образ врага в России (как, впрочем, и образ избавителя) неизменно сужает и обедняет пространство идентификации. Точно так же обедняет это пространство самодовлеющая идея, к которой, как к запретному плоду, всегда стремилась не способная уместиться в ней Россия. Западничество, славянофильство, модное ныне евразийство — все это скорее продукты того, что Гоголь называл «наводящим ужас движением», которое «не дает ответа».

Не дает ответа и этот номер. В нем нет ни тенденции, ни общего знаменателя, а есть лишь попытка различить те большие и маленькие вопросы, которые порождает именно сегодня стремительный и завораживающий «созерцателя» русский вихрь.

Вопросы в России словно неспособны дождаться ответов. И стоит придержать бесконечный порыв запоздалым решением, ответом вдогонку, уходит главное — реальная жизнь национального сознания.

Л. Карахан

ИСКУССТВО КИНО 9 95

СОДЕРЖАНИЕ

Л.КАРАХАН
1 **«...Дай ответ. Не дает ответа»**

ПРЕМЬЕРА «ИК»

«МУСУЛЬМАНИН»

ЛЕВ АННИНСКИЙ.
5 **Грустно жить на этом свете, господа...**

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА.
8 **Живые и мертвые**

11 **Мусульманин как пробный камень русской действительности**

PRO И CONTRA

НИКИТА МИХАЛКОВ:
16 **«Хочу быть Обломовым, а приходится жить, как Штольц»**

ОЛЬГА СЕДАКОВА.
23 **Западная идея во вчерашней и сегодняшней русской культуре**

ВАДИМ ЦАРЕВ.
27 **Евразийство, или Скифилософия растерянности**

РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

ЛЮДМИЛА САРАСКИНА.
32 **«Я вернулся в Россию вовремя»**

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ.
41 **Иванов, не вспомнивший родства**

ЕЛЕНА СТИШОВА.
43 **Образы старого мира**

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН.
47 **Русская классика для «новых русских»**

А.АРТЮХ.
51 **Лошадь, эликсир и руки Ирины Евтеевой**

ИРИНА ЕВТЕЕВА:
55 **«Я занимаюсь мультипликацией из-за лености характера...»**

АСПЕКТ

МИХАИЛ РЫКЛИН.
60 **Русская рулетка**

ДИСКУССИИ

ВИКТОР ЛИСТОВ.
71 **О «полном крахе»**

ПОВТОРНЫЙ КИНОСЕАНС

В.ТРОЯНОВСКИЙ.
77 **Одна**

КОЛЛЕКЦИЯ «ИК»

Н.БАБУРИНА.
80 **Ребусы метафорического языка**

КИНОКАЛЕНДАРЬ

81 **1970 — 1979**

ВИМ ВЕНДЕРС.
84 **Расстаться с иллюзией самоочевидности**

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

87 **Из истории одного выступления**

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ

Е.ЛЕВИН.
103 «Хрупкий космос», или Евангелие от Андрея

ЮЛИЯ СКРАМТАЕВА.
114 Постсоветское мышление и авангард

ИСТОРИЯ ФИЛЬМА

Д.КАНТОР.
122 «Случайная история. Исторический случай...»

СЦЕНАРИЙ

МИХАИЛ КОНОВАЛЬЧУК, СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ.
134 Странник (Иисусова молитва)

ФЕСТИВАЛИ

ЕЛЕНА СТИШОВА.
159 Мангейм-94 выбирает «кино страстей»

ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ

ДЖЕРРИ ХОПКИНС.
163 Элвис

175 SUMMARY

В № 7 «ИК» за 1995 год по вине редакции допущена ошибка. На стр. 10 последнюю строчку слева следует читать: приблизительно 2 млрд. 700 млн. рублей. Приносим свои извинения.

© Журнал «Искусство кино», 1995

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация Союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Александрова Н.В.
Алиева С.Ш.
Галаган С.В.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Захарова И.В.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В. ответственный секретарь
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Компьютерная верстка — **Потапов И.П.**

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 03.08.95
Подп. к печати 30.08.95
Формат бумаги 70x100 $^1/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,5,
усл. печ. л. 14,94, уч. изд. л. 20,23

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 454
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

Мать — Н. Усатова, Николай — Е. Миронов, Федор — А. Балуев

«МУСУЛЬМАНИН»
Автор сценария В.Залотуха. Режиссер В. Хотиненко. Оператор А.Родионов. Художник А.Попов. Композитор А.Пантыкин. Звукооператор С.Сашнин. Компания «ВВС» при участии Роскомкино и концерна «Русская недвижимость». 1995.

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Грустно жить на этом свете, господа...

В биографии фильма «Мусульманин» (я имею в виду не историю создания, а историю бытования, то есть биографию уже рожденной картины) есть два эпизода, которые в связке достойны того, чтобы их доснять и в качестве постскриптума примонтировать к ленте, настолько они характерны для нашей «амбивалентной» реальности и настолько точно показывают место в этой реальности того детища, которое произвели на свет В.Хотиненко и В.Залотуха.

Приглашают на премьеру православного батюшку. Батюшка смотрит и, поглаживая бороду (да простится мне эта мизансценическая отсебятина), говорит:

— Нет, это все-таки очень хорошо. Для мусульман хорошо — они много напитаются духом православия.

Однако на той же премьере смотрит того же «Мусульманина» один из руководителей исламского центра в Москве. И вот он, поглаживая... четки? ну, допустим, телефонную трубку (да простится мне и эта вольная ремарка), говорит сценаристу:

— Очень понравилось! Знаете, как у всякого русского человека, у вас ислам в крови!

Сюрреализм. От реплики магометанина авторы должны остолбенеть сразу, потому что ни о каком исламе, делая фильм, они не задумывались, ни во что такое не вникали и ничего подобного в своей «крови» скорее всего и в страшном сне бы не ощутили. Но, честно сказать, и православный батюшка завербовал их довольно-таки «без спросу». Ибо ни о каком «продвижении» духа православия в исламский мир они тоже не помышляли.

Они «музыку» слушали, «ароматы» вдыхали; у них там нечто «неопределенное», «атмосфера», «эфир», «воздух». Ну, в крайнем случае, то, что «носится в воздухе».

А их рвут в обе стороны, и каждая зачисляет в свои пропагандисты. Воистину — в чужом пиру похмелье. И знаете, мне тут не хочется становиться на защиту трепетных художников, которых насилуют ненасытные идеологи. Потому что там ведь не просто «аромат», «музыка» и «воздушные веяния» — там ведь задето противостояние христианства и ислама, которое, хочешь не хочешь, все явственнее обозначается на рубеже нового тысячелетия. Это геополитическая реальность, всемирно-историческая реальность, это грядущие разломы и союзы, державы и твердыни. Топоры висят в этом «воздухе». В конце концов для обозначения «аромата» можно взять что угодно, если уж подступило к самим себе принюхаться, и камертоном к «музыке» способны послужить любые доносящиеся звоны. Но раз вы берете слово «мусульманин», вы мгновенно возбуждаете тысячи ожиданий, опасений, мечтаний, надежд, «проектов».

— Да у нас никаких «проектов»!

«У вас» — никаких. А у миллиарда христиан — «проекты». И у миллиарда магометан — тоже. И эти «проекты» все время сопоставляются, сопрягаются, соизмеряются, люди через эти створы присматриваются друг к другу. Любая пташка, порхнувшая в таком «воздухе», подхватывается тем или этим потоком. Тем более пташка, окольцованная таким ярким, вызывающим, провоцирующим ярлыком. Да тут на один ярлык тучей налетят. Чем мусульманин отличается от христианина? Что дает ислам людям такого, чего не дает им христианство? Что выберет «средний человек» и почему?

— Да мы не про это! — вопиют создатели фильма. — Нам ни «социум» не нужен, ни «канон» не писан! Мы в истории дат не запоминаем, имен не сечем! Только мелодии! Вот идет поп по лугу и поет. А раньше — не пел. И мусульманин что-то там поет. «Ал-акбар...». «Иль-алла...». Мы не вникаем, мы внемлем. Раньше-то нельзя было. Нельзя было музыку муэдзина слушать. А теперь можно. Мы и слушаем.

Очень хорошо. Но когда в первом же аккорде вы даете ключ к мелодии, вы невзначай отворяете дверь в такую пещеру, где кроме сокровищ могут оказаться сорок разбойников.

Когда вы называете картину «Му-суль-манин», это уже музыка фильма или еще нет?

Если «еще нет», тогда сознайтесь, что играете с огнем в надежде, что «обойдется».

Если же «да», то отвечайте. На все «проекты», которые в этой связи обсуждаются.

Никак не претендуя на «эзотерическое знание», предположу в самой общей форме те вопросы, которые считывает с мусульманской матрицы современное христианство (нашенское, православное, только что очнувшееся от атеистического столбняка).

Ислам дает людям не просто религию, систему веры, толкование смысла жизни — ислам вплотную определяет саму плоть жизни, быт, материальное наполнение, каждодневные действия и поступки.

Ислам не разделяет «духовное» и «материальное», он осмысляет эти стороны вместе, в единстве, в комплексе; он и «рай» понимает не как душевное просветление «там», а как нечто ощутимое «здесь»: кущи, яства, дивы...

Ислам последователен, жесток, тотален; он претендует и на весь мир, и на всего человека; забирая его душу и тело, он действительно включает личность в орбиту «всего мироздания», причем напрямую, без ступеней и дистанций, непосредственно связывая каждого верующего с высшей силой, подчиняя его общему для всех закону.

Как все это соотносится с *нашими* духовными способностями? С нашей тысячелетней практикой разделения «того» и «этого» миров: Богу — Богово, кесарю — кесарево? С нашей способностью удерживать праведность в измерении, начисто отделенном от бренной реальности? С нашей уверенностью, что «мир во зле лежит», и это нормально, а мы грешим и каемся и тем спасаемся, и это тоже нормально? С нашим пониманием рая как чисто духовного состояния, не прикосновенного к мерзостной и греховной жизни? С нашей душевной пестротой, пегостью, способностью «сливаться не сливаясь», «отзываться не касаясь»? С нашей широтой, тягой к ступеням и дистанциям, с нашей способностью любить дальнего, ненавидя ближнего, с тем, что между человеком и Богом полно ступеней и посредников, на которых можно спихнуть то или это: им «закон», а мне «благодать», им «Марфу», а мне «Марию», им «богатство», а мне «нищету», да не просто нищету плоти («зрак раба»), а прямо-таки «нищету духа»?

Добро, если пролетит фильм «Мусульманин», как светлый мотылек в первых лучах встающего яростного дня: мелькнул и нету, — а ну, как в грядущих мировых дискуссиях его воспримут как первый выстрел?

Куда же летит стрела? В исламский мир — сеять там православную веру, как надеется, поглаживая бороду, наш добрый батюшка? Или в мир православный — пробуждать в крови неверных дремлющее там мусульманство, как рассчитывает, поглаживая четки, миссионер ислама?

Да никуда стрела не летит. Сказано же: мы не про мусульманина делали картину; мы про ислам ничего не знаем; мы люди русские, у нас все корешки тут. А «мусульманин» — только провокация.

Отлично. Тогда два вопроса. Первый: что же прояснилось в результате провокации? Второй: почему так нужна оказалась провокация? Без нее — не прояснилось бы?

Дело не в исламе: не в коврике, не в пятикратном намазе, не в бормотании «Аллах акбар» — уж это-то наша деревня, привыкшая, что всяк человек по-своему с ума сходит, приняла бы даже и с любопытством.

Дело в другом. Дело в том, что новообрезанный мусульманин не пьет, не курит и баб не трогает. А главное — воровать отказывается.

— Сыночек! — плачет мать. — Да рази ж мы не знаем, что воровать плохо? Но ведь это ж у государства... Это ж так все живут, так сроду заведено. Если б мы не воровали, рази ж бы мы выжили?

Естественно, народ на праведника дивится, а потом, когда его отказ быть, как все (то есть пьянствовать), становится демонстративным, его начинают учить уму-разуму. Учит — уголовник-брат, запойный пьяница — сначала с правой...

Железный «афганец» молча сносит оскорбление. Подставляет, так сказать, левую.

Так все-таки при чем тут ислам?! Левую-то щеку кто учил подставлять, не наш ли Спаситель? А если появится... ну, я не знаю... баптист или буддист и скажет: не пейте и не воруйте, — разве ж его у нас не постараются споить и совратить? А если интеллигентный человек, полный атеист, попробует жить в деревне не по ее, а по своим правилам, — его что же, не изведут? А если просто добрый человек, фигурально говоря, ангел подвернется, — с ним что сделают?

Что сделают, этим еще Александр Вампилов интересовался. Потом, наверное, и слезами зальют и святым объявят. Но сначала — замордуют. «Рази ж мы выживем, если воровать не будем?»

Ислам тут решительно не повинен. И на «татар» не свалишь. Вы лучше вглядитесь в касимовские скулы матушки (снимаю шляпу перед Ниной Усатовой): вы что, не видите, что тут — в генах — Батый прошел? А если она шепчет:

«Царица небесная!», глядя на сына, который шепчет: «Велик Аллах!», то ничегошеньки от этого не меняется. Если завтра очередной Батый объявит, что отныне у нас власть мусульманская, то с нашей пьянью эта мусульманская власть будет так же мучиться, как мучилась власть советская, а до нее — царская.

Поп с муллой всегда споются, Владимир Хотиненко это отлично понимает. Упрутся рогами — «нижние чины». Протрезвевший и подобревший от поповых проповедей, брат-уголовник пойдет на брата-мусульманина с объятьями: «Давай мириться! Целуй крест!» — «Мне нельзя», — так он его тем же крестом...

«Ни крестом, ни пестом нас не возьмешь... Порода!» — вздыхал когда-то Лесков.

Вздыхаем и мы, глядя, как добивает «народ» пришлого «мусульманина». Нет, дело не в нем, дело в нас.

А вот *про нас* Хотиненко и Залотуха знают нечто важное. Настолько важное, что, не прикрывшись «мусульманином», и не отважишься сказать.

Прежде всего это наша неспособность сберечь христианские нравственные ценности. Злоба, прорывающаяся сквозь радушие, безотчетная ненависть, идущая об руку с братанием.

Затем — наше тайное равнодушие к тому, что с нами происходит. В сущности, это летаргия народа, или даже «смерть этноса». Причем смерть — не как гибель в борении, а как эйфорическое засыпание. «Никакой трагедии»: готовы пропасть, умереть, раствориться, растечься, расточиться.

И наконец: в этом летаргическом состоянии как-то проявиться можно лишь при внешней «провокации»; и притом всякая внешняя «провокация», нарушающая летаргию гармонии, вызывает ярость. Все, что вторгается. Всякий человек, который непривычен. «Чужак».

Дело-то ведь не в том, мусульманин или немусульманин этот пришедший из Афгана парень — на это нашим мужикам в высшей степени плевать, — дело в том, что он ведет себя как чужак.

Я начинаю думать, что тема «чужака» — вообще ключевая для Владимира Хотиненко: это и есть то сокровенное знание о нас, которое принес он в наше искусство.

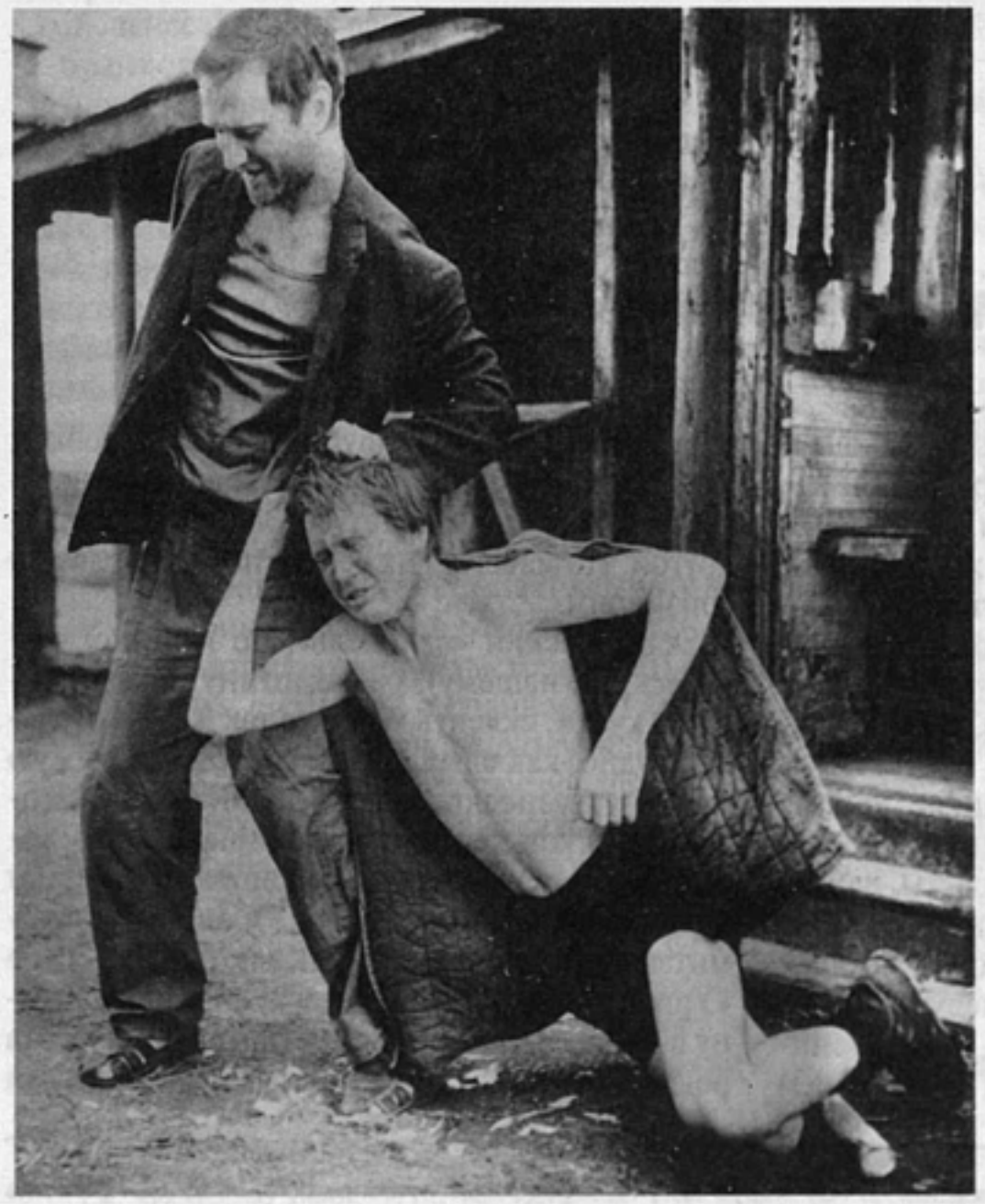
Я начинаю понимать, что обаятельный и неприкаянный Макаров, тыкавшийся во все углы и мыкавшийся по всем углам одноименного фильма, так что непонятно было, что ему нужно и зачем он нужен, — «Макаров» этот в сущности — не что иное, как тоскливая песнь человека, смутно ощущающего, что он в этой жизни — чужак. Всему чужак, всем чужак, самому себе чужак. И прячет свою тоску под осторожной вежливостью.

Я начинаю по-другому вспоминать «Рой» — давнюю поразительную ленту Хотиненко, впервые показавшую народное разложение в той самой Сибири, какой прирастать должно было могущество страны. Главная «мелодия», лейтмотив «Роя» — отчуждение. Отчуждение народа от земли, к которой он так и не прирос. Пришли когда-то из России, обосновались, попробовали жить. Не пошло житье. Чужаки.

Старик, приведший когда-то в молодости этих людей на эту землю, теперь, обезумев, «днем с огнем» ищет дорогу обратно.

Грустно... господа.

«Мусульманин». Федор — А. Балуев, Николай — Е. Миронов



«Мусульманин». Николай — Е. Миронов, Вера — Е. Германова

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Живые и мертвые

Все смешалось в фильме Хотиненко. Мифы и реальность. Живые и мертвые. Трагедия и пастораль. Бытовая драма и комедия. Перед нами если и не энциклопедия русской жизни, то уж точно энциклопедия жанров и стилей.

Условный и злободневный сюжет пересказывать бессмысленно, как «Анну Каренину». Все знают: и кто романа не читал, и кто фильма не видел.

В остатке фильма — благодушный призыв великого гуманиста кота Леопольда: «Ребята, давайте жить дружно». Русские, юристы, нанайцы и калмыки, афганцы и Павлы (Савлы). В итоге — приз экуменического жюри, который еще не получил Хотиненко, следующий по пятам за Никитой Михалковым, чьим учеником он является, а наместником со временем может стать. И тот и другой работоспособны, удачливы, не любимы одной половиной человечества и возведены в статус культовых фигур — другой. Но масштаб их успеха пока что едва ли соизмерим.

Эстетический «пельмель», по Аннинскому[1] (смесь, по-нашему), рвет картину В.Хотиненко на куски, склеить которые так же мучительно трудно, как слышать, не содрогаясь, чужую молитву, разносящуюся по долинам и по взгорьям русской деревни. А.Родионов одухотворил среду обитания населяющих этот фильм вольных-невольных варваров и одного инакомыслящего, почти как В.Калюта — степь в «Урге». Однако стилистическую разноголосицу в «Мусульманине» цементирует не «красота родного пейзажа» с прозрачными, промытыми

[1] См. статью Л.Аннинского «Мусульманин подставляет нам вторую щеку». — «Московские новости», 1995, № 22. — *Прим. ред.*

на отменной пленке полевыми цветочками, туманными далями и крутым речным берегом, а Нина Усатова с Александром Балуевым. Родина-мать и уголовник-сын. Актриса теперь уже небывалого эпического дыхания и той высшей меры обобщения (в очищенном от казенных ассоциаций значении этого слова), когда совершается прямиком рывок в судьбу. И актер мощного трагического дарования с очень разными возможностями для русского народного и классического репертуара.

То, что в деревне русский — русский, такая же банальность, как и легендарное народное свойство: в Германии русский — немец, ну, а в Афганистане, наверное, афганец. Всем, вскормленным литературой, привычно думать, что нам «внятно все». Кроме, может быть, самих себя, невнятных. Но не таким образованным нашим современникам порой не все внятно.

Религиозные разборки в последнем фильме Хотиненко, конечно, ни при чем. Они здесь всего лишь псевдоним бытового, а не идеологического (ну, скажем, как врожденный бытовой антисемитизм) противостояния (физическая несовместимость) разных культур-мультур. Деградировавшей местной и бесплодной чужой, занесенной на здешнюю почву к тому же с бранного поля, сеющего, понятно, только рознь и распри. Но ведь и нетерпимость к Чужому, тем более к пришедшему с того света, получившему второе рождение в царстве мертвых, — обыденная, нормальная реакция людей, приспособившихся к собственному устойчивому, хотя на чей-то далекий от народа взгляд варварскому существованию. И лишь таким способом (образом) жизни имеющих возможность сохраниться. Сохраниться — самоистребляясь.

Розово-черная контрастная стилистика фильма с надрывной шукшинской, есенинской нотой (портрет Есенина украшает комнату матери — героини фильма) в сочетании с рискованно проинтонированной пасторалью из «Пиковой дамы», с «Песней о Родине» Дунаевского и с попсовой «Америкой-разлучницей» не разрешает эту, в сущности, простую историю в целостное художественное высказывание.

Между эмблематичным образом Родины-матери, еле таскающей опухшие, натруженные ноги, ее пропойцей-сыном, живым и в звериной белой ярости, и в муторной испепеляющей слабости — в самой неожиданной смене состояний, и другим сыном, воскресшим в афганском плену, по сути, покойником, — провал, дыра, перебор эпизодов.

«Цыгане в моем фильме — мусульмане, — говорил Э.Кустурица о «Времени цыган», — но у них нет ничего общего с исламом, с Кораном. На самом деле, цыгане выжили благодаря тому, что они отмечали все религиозные праздники: католические, протестантские, православные, мусульманские. Они — наши представители в раю, личность каждого из них состоит в полной гармонии с обществом»[2]. Но что здорово цыгану, русскому — сапоги всмятку. В безоглядной отзывчивости, растворенности в другом — забвение своего. (Хотя здесь мы не будем развивать эту щепетильную дискуссионную тему.)

Выходит, что не в том дело, что русский в этом фильме по традиции пьет и бьет, а «мусульманин» — не пьет, не курит и здоровеньким умрет. Не в том, что с самого начала ясно: «чужого» (своего) убьют свои («чужие»). А в том, что «хороший» — мертв, а «плохие» — живехоньки, несмотря ни на что. Диалектика!

И тогда получается (опускаю бытовую мистику, американские трюки, цитаты из Евангелия и прочие излишества фильма), что Ритуал еще больше, чем Восток, — дело тонкое. Ведь именно он структурирует нежить деревни в подобие жизни, равно как в загробной пленной жизни обеспечил путь героя к воскресению. Да, ритуал. А Бога нет, умер он. Зато на ритуале теплится, воспроизводится, в ритуале, как в песне, забывается, освобождается повседневная жизнь во всей своей *неоднозначной однозначности*. Рассказана здесь байка: не дали кому-то опохмелиться, он и помер. А дали бы — выжил. Мать выливает водку на могиле отца в лицо сыну, нарушившему вековечный ритуал (русский в Германии — немец, но в родную-то деревню зачем с чужим уставом...), и в финале живой Абдалла должен опять стать мертвым Колей. Именно поэтому, а не потому, что некто в черных очках все следил, следил и, когда потух костер на рассвете, отомстил, оказавшись православным демоном-истребителем из бывших замполитов.

Да, много символов, хотелось бы попроще. И немотствующий пастух здесь юродивый пастырь — вот он у дерева прикорнул, словно в яслях, и козочка мимо проплыла. Как эпизод, «на уровне кадра» — хорошо, но все вместе дробится и мажет мимо цели.

Не исключено, что режиссер пытается нака-

---

[2] См. «Искусство кино», 1992, № 12, с. 16.

Н. Усатова и В. Хотиненко на съемках «Мусульманина»

чать мускулатуру драматургической коллизии за счет эклектичной аранжировки как проработанных, так и несделанных эпизодов. За счет притупляющего эмоциональную отзывчивость монтажа: невинной бытовой зарисовки — с имитацией крутого саспенса, грубоватой метафоры — с воздушной картинкой природы, иронического отстранения — с привычным натурализмом. Народную драму такими маневрами не возьмешь. (Речь о полистилистике в данном случае неуместна.)

А Усатова и Балуев могли бы этот фильм вытянуть до истинно народного кино. Хотя... Долгий эпизод с плывущими по реке долларами квалифицирован кем-то из критиков как «вставная челюсть сюжета». Надо полагать, вроде Калининского проспекта, вырвавшего у Москвы ветхую Собачью площадку. Но ведь Хотиненко снимает не патриархальную деревню. И вот плывут по речке баксы, за ними бросается все население деревни, потом сообщают, что они фальшивые, наших не проведешь и т.д. Выпадающий из фильма этот, казалось бы, искусственный, бредовый кусок гораздо точнее воспроизводит мифологию, то есть сверхреальность нынешней деревни, нежели до косточки вжившийся в роль Евгений Миронов. Миф завершает, оформляет реальность не в жанр анекдота, не в комедь посреди драматического сюжета, но в постоянно колеблемое варево смыслов, где очень зыбка граница между сущим и липой.

Евгений Миронов перевоплощается в героя, кажется, идеально. Между актером и персонажем иголки не просунешь. Он и по-русски-то говорит, как нерусский, — интонация! Похожее впечатление я вспоминаю от додинских актеров, о́кавших, как настоящие, в знаменитых «Братьях и сестрах». Тогда, в том легендарном спектакле, открывшем Додину дорогу на Запад, где он теперь выступает в роли главного разносчика русской театральной культуры, резанула фальшь режиссерской установки, когда будто бы тотальная достоверность вымуштрованных актеров порождала, однако, непредвиденную замыслом спектакля искусственность, или миф о достоверности.

И то, как играет — в полярной эстетике, но с «грязной педалью» — Иван Бортник, — не просто рядовая неудача. Мы видим, сожалея, как площадное, сверхусловное искусство Таганки в кино вырождается в псевдогротеск, если не просто в карикатуру.

Существует широко распространенное в узких кругах мнение, что Д.Астрахан снимает массовое кино по всем лекалам, присущим ожиданиям публики. У Хотиненко с Усатовой и с Балуевым был шанс сделать народнее.

Мусульманин как пробный камень русской действительности

С РЕЖИССЕРОМ ВЛАДИМИРОМ ХОТИНЕНКО И СЦЕНАРИСТОМ ВАЛЕРИЕМ ЗАЛОТУХОЙ БЕСЕДУЮТ ЕЛЕНА СТИШОВА И ЛЕВ КАРАХАН

Лев Карахан. Единодушны ли вы в художественном замысле? Я понимаю, что в воплощении могут быть всякие расхождения, тем более при переводе сценария на экран. Но вот в разработке концепции картины — художественной, идеологической — у вас существует согласие или вы здесь не всегда совпадаете?

Владимир Хотиненко. Нет, я думаю, именно в концепции мы абсолютно сходимся. Потом, в процессе работы у нас бывают какие-то непринципиальные расхождения в силу того, что словесная материя не может быть до конца адекватной материи изобразительной. Это я так думаю. Сейчас Валерий добавит что-нибудь... Но я-то полагаю, что у нас, собственно, все и начинается с полного совпадения в замысле. Мы с Залотухой вообще связаны какими-то невидимыми нитями, какой-то идеологией, что ли. Я имею в виду идеологию не политическую, а, может быть, этическую, моральную. Не знаю, что скажет Валера.

Валерий Залотуха. Ну, в общем, да, я тоже так думаю. Мне уже не раз приходилось говорить, как я Володе рассказал впервые замысел «Мусульманина» — на набережной в Ялте. Буквально в трех предложениях. Так же было и с «Макаровым». И всякий раз после этих трех предложений он подскакивал, а я понимал, что буду писать.

Елена Стишова. Эти «три предложения» широко растиражированы кинопрессой. Ну, а у меня вопрос в развитие. То, о чем вы рассказали, есть некое следствие. А что было до — до разговора на набережной в Ялте? Можно хотя бы чуть-чуть приоткрыть дверь в вашу творческую лабораторию? Иными словами: возник ли сюжет как озарение или озарению предшествовал какой-то процесс? Но если даже это было озарение, то все равно вы должны сами себе ответить на вопрос: на какой почве вас озарило?

В.Залотуха. Почва эта, я думаю, — состояние нашей души. На сегодняшний момент. Володиной души, моей души, нашей общей души. Надеюсь, что общей, коллективной российской души. Оставляют неравнодушными «Макаров» и «Мусульманин», задевают, возникают споры — я думаю, что это и есть та самая почва. Наша душа — она же изменчива, она же либо в одну сторону, либо в другую; либо чернеет, либо светлеет; либо растет, либо сжимается до состояния почти невидимого.

Я думаю, что раньше мы не могли бы придумать «Мусульманина». И Володя меня не понял бы. Идеи же носятся в воздухе, и, странным образом, эти идеи от нас не зависят. Но когда душа становится почвой, она готова принять эту идею, как земля — семя. Тогда вырастает растение.

В.Хотиненко. То, о чем говорит Валерий, я обозначаю другим словом: настрой. Я это даже студентам своим прививаю — постоянную готовность услышать и понять. Как будто ты сидишь в партизанском отряде где-то в лесу и ловишь волну, то есть ты постоянно на нее настраиваешься.

И это не игра слов, это существо дела, я точно знаю. Без настроя не упало бы и не проросло. Главное — это постоянный настрой.

Е.Стишова. Про состояние — это очень здорово. Пора душевного русского кинематографа вроде бы кончилась, а вот в ваших фильмах он живет, но в какой-то совершенно другой, нехрестоматийной ипостаси. Как вы сами думаете, какой ваш фильм — философский, религиозный, идеологический? Или просто душевный?

В.Хотиненко. Ни то, ни другое, ни третье. И не четвертое. Я философскую картину просто неспособен снять. У меня нет стройного логического аппарата, несмотря на то что я был отличником круглым в школе по всем предметам. Я думаю — это, может быть, прозвучит парадоксально, — что мы снимали музыкальный фильм. Мы снимали фильм-оперу. Ведь как музыка воздействует? Это же невозможно определить! Так или иначе мы всегда находимся внутри нее. Когда Валерий рассказывает свою основополагающую идею, он практически задает тему. А тема — музыкальная. Понимаете, если я пою: пам-пам-пам-пам-пам-пам... а дальше вступает оркестр — потом можно представить себе остальное. Потому что когда тема ясна, умею я петь или не умею — не важно, ассоциативный ряд уже есть. Во всяком случае, я считаю — для меня это уже момент идеологический, достаточно осознанный — практически это музыкальная картина.

Е.Стишова. Тогда я поставлю вопрос резче. Как-то на редакционном обсуждении «Мусульманина», сразу после первого просмотра, Лева сделал парадоксальное замечание: мол, Хотиненко опять сделал «русофобскую» картину. В кавычках, конечно, русофобскую. Есть тютчевское «Умом Россию не понять», «в Россию можно только верить». И есть поэтическая строка современного поэта, ставшая фольклорной: «Давно пора... умом Россию понимать». В ваших фильмах присутствует и то и другое. Притяжение и отталкивание. Восхищение русской стихийностью и усталость от нее. И в «Макарове» это есть, но особенно в «Рое».

Л.Карахан. Почему я сказал такую фразу? Потому что есть ощущение некоего глобального пессимизма по отношению к этносу. К культуре. Что она не способна к выживанию. Вы ее всегда на чем-то проверяете, и она эту проверку, в общем-то, не каждый раз выдерживает.

В.Хотиненко. Вы обращали внимание, что нет знаменитых, оставшихся в истории стихотворений, условно говоря, оптимистичных? Поэзия печальна. Она может быть философична, она может быть глобальна, но она печальна всегда.

И в списке мировых киношедевров вы тоже не найдете картин оптимистичных. Кроме разве что чаплинских. Здесь наверняка кроется подсознательная драма человеческая. На самом деле это скрытая тема смерти — лично я так это понимаю. Смерти ли персональной, или смерти целого этноса... Здесь и попытка увериться, что смерть — это не конец жизни. Для истинно верующего человека в этом нет никакой трагедии. Смерть — это «жизнь бесконечная». Если ты готов. И вот чтобы дожить до такой готовности, надо действительно веровать, не условно, что, дескать, я верю, потому что... Почему?

Я думаю, мои фильмы немножко про это. Отсюда поэтический стиль. Музыкальный и поэтический. А поэзия — это печаль. Не пессимизм, не трагизм — именно печаль. Я не могу снять трагедию, не умею снимать драму...

В.Залотуха. Я понял ваш вопрос, но не могу на него ответить определенно. У меня есть чувство, что я лично имею право так говорить про свой народ. Я пытался понять, откуда у меня такая самоуверенность или, может быть, нахальство, хотя я не очень нахожу в себе эти качества. И ответил, что имею на это право, потому что я люблю этих людей. И сужу этот народ потому, что сужу себя.

В.Хотиненко. Кстати, вы обратили внимание на монолог Бори Галкина в «Рое», который начинается словами: «Будьте вы прокляты!»? Это Валерочка написал. Этого не было в романе[1]. Вообще фильм от романа очень сильно отличается.

Л.Карахан. Разрешите тогда по-другому поставить вопрос. Естественно, о праве тут говорить смешно. Каждый художник имеет право понимать проблематику, которой он касается, так, как он считает нужным. Если он искренен. Но тут другой вопрос. Дело в том, что русская мысль, будь она западническая или славянофильская, всегда была связана с определенным «проектом» для России. А ваши картины с «проектом» абсолютно не связаны, они замкнуты на той ситуации, которую вы показываете. Чем это объясняется? Хотелось бы расшифровать, понять для себя ощущение, с которым вы в эту ситуацию входите. В российскую ситуацию.

И еще. Вот вы говорили об импульсе. Что он возникает, принимается и воплощается, как зерно, падающее на взрыхленную почву. В понятие почвы входит ощущение русской истории, истории православной церкви? Или это связь непосредственная, сиюминутная, вызванная лишь ощущением сегодняшнего дня?

В.Хотиненко. Я называю это «запахом времени». От слова «социальный» меня просто корежит, у меня аллергия на него. И «на злобу дня» мы не снимаем, в этом нас обвинить сложно. Но очень важен «запах времени». Для меня это очень конкретно. Начинаешь чувствовать себя собакой и идешь на какую-то дичь — на тетерева или там на зайца. Всякий раз другая дичь, но это — дичь. Для каждого времени разная. В кино время — важная категория. Можно даже сказать — в кино еще не было ни одного человека серьезного, который проходил бы мимо категории времени. Так вот я это формулирую как «запах времени». И если это можно назвать «современностью», то — на здоровье.

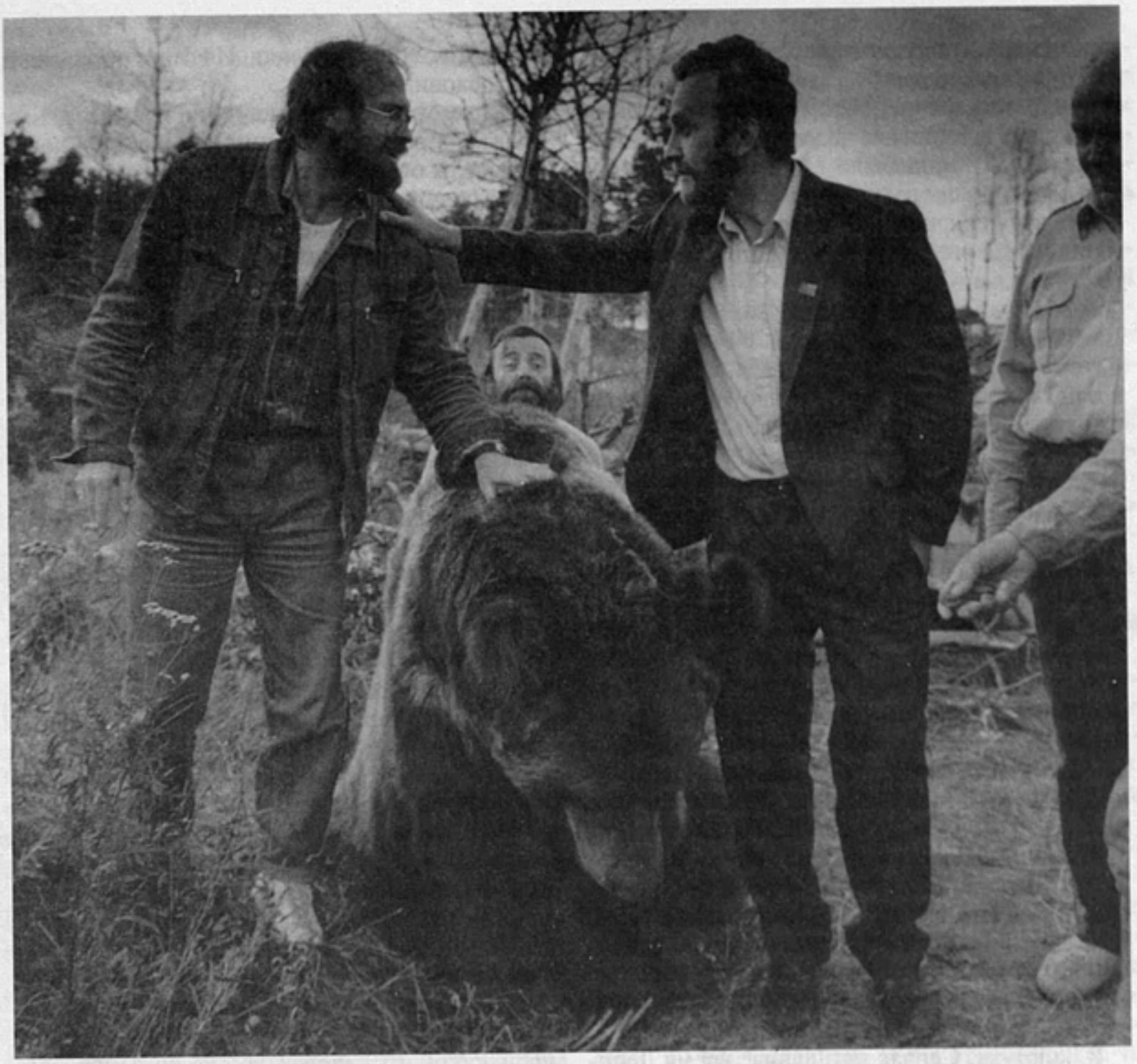
Л.Карахан. Но история — втягивается ли она в это понятие «запах времени»?

В.Хотиненко. Безусловно! Знаете, что происходит у нас с Валерой? Например, мы вот уже, наверное, лет пять муссируем тему Гоголя. Говорим о Гоголе как о персоне, как о феномене, а снимаем другие картины. Понимаете? Рефлекс такой.

В.Залотуха. Причем Володя всегда уговаривает: давай снимем про Гоголя. А я говорю: нет, мы не готовы. А тем не менее мы разговариваем, мы разминаем тему. Но снимаем про другое.

---

[1] Фильм «Рой», где Б.Галкин сыграл главную роль, поставлен В.Хотиненко в 1990 году по мотивам одноименного романа М.Алексеева. — *Прим. ред.*



В. Хотиненко и В. Залотуха на съемках фильма «Рой»

Л.Карахан. Может быть, очередные проекты обустройства России сейчас просто не ко времени? Или вы вообще, в принципе...

В.Хотиненко. Мы не верим ни в какие «проекты». В принципе.

В.Залотуха. Про «проект» не знаю, а что касается второго вопроса, то, конечно, тут есть, о чем сказать. Ну, скажем, книжки по истории церкви. Я давно начал их читать, другое дело, что у меня так память устроена, что я не запоминаю ни дат, ни имен — запоминаю какие-то образы. Но страна изменилась. И народ изменился. Я вот пять лет назад купил дом в деревне. Если бы не было этой деревни Урдово, «Мусульманина» точно не было бы. Я сам не деревенский человек. Правда, родители у меня деревенские, но сам я никогда не жил в деревне. Когда Володя сказал — давай, они — герои наши, то есть — будут жить в деревне, я ответил — нет, откуда я знаю деревню, я — дачник. Но вот что интересно. За эти пять лет как бы ничего не произошло — те же алкоголики, те же бабки, которых время от времени на кладбище уносят, те же дачники — все то же самое, но, скажем, по деревне ездит на своем грузовике священник из соседней церкви, отец Михаил — молодой парень, который отвоевал в Афганистане. Необразованный, он пришел в церковь не от знания, не от интеллекта, не от культуры — закончил 10 классов и, чтобы «насолить» отцу, ушел добровольцем в Афганистан. Вернулся, стал ходить в храм вместе с бабками, его заметили, приветили, поскольку служить некому, рукоположили... Понимаете, в «Рое» был невозможен кадр, с которого начинается «Мусульманин»: идет через поле поп и поет псалом. Мы живем в другой стране.

Как это объяснить? Соседки мои, бабки, как не ходили в храм, так и не ходят, ну, может быть, раз в год в престольный праздник... но что-то изменилось — я в этом глубоко убежден. Что-то изменилось в воздухе. Из-

менилось в лучшую сторону. Я это чувствую.

Что же касается «проекта», то может случиться и что-то ужасное, потому что время от времени наша история нас подводила. Скажем, 14-й год, когда страна была едина, богата, когда храмы были полны народа (я где-то читал), через всю Россию шли паломники. Чистили иконы. Был расцвет. Расцвет интеллигентского православия.

А вот как ухнуло! Я думаю, это не случайно. Боюсь, и сегодня у нас может быть всякое, потому что идет все время борьба. И весы — то в одну сторону, то в другую. Но мне кажется, что хуже, чем было, уже не будет. И это имеет отношение к «проекту».

Е.Стишова. А как вы относитесь к тому, что мы живем в некоем идеологическом вакууме? Или вы вообще в эту сторону не думаете?

В.Залотуха. Ну, конечно, думаю. И хочется иногда даже что-то сформулировать, но тут жизнь подсказывает: не надо. Вот послушаешь Говорухина... Я к нему отношусь нормально — он крепкий дядька, он снял классический советский детектив, но нет, в эту сторону нельзя, «левее» тоже нельзя. Все, кто формулирует, — от них почему-то исходит опасность. Потому что, думаю, за ними корысть. У политиков реальных — у них всегда есть какая-то корысть. И это защищает меня от политики. Ближе всех мне, наверное, Солженицын. Я не смотрю телевизор, к сожалению, поэтому я не вижу его выступлений. Хотя я говорю о том Солженицыне, который был...

Е.Стишова. А русских философов почитываете? Бердяева, например?

В.Залотуха. Сейчас нет, сейчас время Леонтьева читать.

Л.Карахан. А вот тогда такой вопрос, уже конкретный. Ваш герой мусульманин — это именно ортодоксальный мусульманин или все-таки символ, просто пробный камень для русской действительности?

В.Хотиненко. Мы можем тут разные с Валерой дать ответы. Ведь плакат для «Мусульманина» делали мы сами. И когда возник вопрос об английской интерпретации названия — возникла проблема артикля. И мы его не поставили. Понимаете? Мы не поставили определенный артикль.

В.Залотуха. Он и мусульманин, и «пробный камень», тут как бы обстоятельства подсказывают ответ на этот вопрос.

С отцом Олегом — такой есть священник в Москве, — которому я принес сценарий, я не был близко знаком. Я просто встречал его несколько раз и подумал, что это тот человек, которому можно показать текст. Честно говоря, мне было немножко тревожно, когда я написал эту историю. Героя убивают, это неизбежность, хотя и ужасная. И вот он прочитал и благословил меня.

Потом мы его пригласили на премьеру. Ему очень понравилась картина, и он сказал после премьеры очень трогательно: нет, это все-таки очень хорошо, для мусульман хорошо — пусть они напитаются духом православия.

Но это еще не все. Второй человек, один из руководителей исламского центра в Москве, был на премьере, звонил нам. Кстати, ему тоже понравилось. Он мне по телефону сказал: мол, знаете, у всякого русского ислам в крови. Понимаете?

Л.Карахан. Тогда вопрос другой: что, собственно, важно в вашем герое как в мусульманине? Потому что, хотите вы этого или не хотите, все равно существуют две конфессии в этом фильме, и при всей симпатичности и поэтичности Тарамаева в роли православного священника, который идет в самом начале через поле и поет — это замечательные кадры, — идеологический сюжет весь работает на мусульманина, на эту конфессиональную силу. И она оказывается в результате мощнее, потому что православие не удерживает народ от греха, а удерживает именно вера Магомета. В вашем фильме. Так получается.

Что в таком случае так важно для вас в этой конфессии? Почему вы обратились именно к ней? Я понимаю, что вы не делаете выбор между исламом и православием, но что-то для вас очень важно именно в исламе?

В.Хотиненко. Тут ответы могут быть разные. Я думаю так. Когда-то меня поразила простая-простая вещь. Не помню, кто мне это сказал: если какой-то человек живет по заповедям, исполняет их, как они записаны, а они записаны очень просто («не убий», «не укради» и т.д.), все там ясно, там нет ничего сложного, то он обретает невероятные силы духовные. Ну, казалось бы, чего проще попробовать жить по этим вот заповедям? Очень и очень простым. По заповедям, написанным в книге, самой популярной в мире и самой уважаемой, всеми принимаемой как нечто безусловное? Ан нет! Для меня было важно то, что у героя есть несколько искушений, а ведь он их преодолевает. Не важно, к какой конфессии он принадлежит, — он просто правильно, по заповедям, пытается жить. И действительно, попробуйте пожить по заповедям — ничего не получится, не проживешь день по заповедям. Вот ведь какая хитрость.

Л.Карахан. Но, может быть, ему было проще жить по заветам Магомета?

В.Хотиненко. Проще в каком смысле? Учитывая его историю, которая в фильме так или иначе представлена? Все-таки семь лет провести где-то в горах, в маленьком кишлаке — это

вопрос не веры, а вопрос его личной судьбы. Я думаю, что так.

Е.Стишова. Мне кажется, что вопрос, заданный Левой, — это просто хорошая провокация, позволившая нам услышать от вас то, что мы хотели услышать. У меня такое впечатление, что главное в фильме — это экзистенция веры, то есть конфессиональный оттенок в общем-то не важен. Главное, что герой верует. И верует истинно. Так мне кажется.

В.Хотиненко. Нам не только так казалось — мы как бы с этим и снимали. Вот сейчас была мусульманская конференция в Москве, очень представительная, и мы показывали картину. И меня попросили ответить на один-единственный вопрос: почему православные люди сняли про мусульманина?

Ну, я думаю, мы можем долго объяснять разные нюансы. Но мы с Валерой совсем даже не про мусульманина думали сделать картину, мы ничего практически про мусульман не знаем, а со своим народом мы все-таки соединены корешками. Мусульманин — это как провокация, как интрига.

Мне понравилась лаконичность этого названия — «Мусульманин». В нем есть тревога. Вот в чем дело. Поэтому фильм так назвать надо было хотя бы из корыстных соображений, для пущего эффекта. Хотя снимали мы совсем про другое. Сам-то герой не идеологичен. Он просто живет по правилам.

В.Залотуха. Я прекрасно понимаю ваш пафос. Конечно, в нашем замысле была провокация. Как бы альтернатива возникает — ислам или православие. Но это обманное впечатление. Если и есть альтернатива, то другая: вера и безверие.

Е.Стишова. Мне кто-то говорил, что фильм ему никак: ни горячо, ни холодно. И я поняла, что люди, которые спокойно обходятся без веры, без идеи, не чувствуют этой картины.

В.Залотуха. Вы одновременно на свой вопрос и отвечаете.

Е.Стишова. Вам удалось с каким-то максимальным простодушием, ничего не формулируя, показать, что такое человек веры. Но проанализировать вашу картину с ответным простодушием невозможно — приходится пускать в ход интеллектуально-идеологический механизм.

В.Залотуха. Для меня есть еще один очень важный вопрос. В русской истории всегда было ощущение как бы недостаточности мира, в котором живет народ. И всегда было желание найти нечто внешнее, что, будучи пересаженным в этот мир, каким-то образом может его изменить, повернуть так, чтобы он стал более совершенным. И вот сейчас у нас то же ощущение. Есть момент ожидания, что кто-то появится и каким-то образом заставит нас жить правильно.

А Европа — она живет очень самодостаточно, она развивается внутри себя. Мы же живем в желании услышать какой-то гул, увидеть какой-то знак оттуда, из-за рубежа, которым ограничена земная жизнь. Рубежа не в географическом смысле, конечно.

Наш замысел не имеет отношения ни к Кришнамурти, ни к Будде, к которым на поклон потянулась либеральная наша интеллигенция. Это все изнутри. И «Мусульманин» оттуда же — изнутри. Мы и не пытались никуда заглядывать, кроме собственной души. Да, честно говоря, и не очень интересно, поскольку так богата, так щедро всем наделена наша жизнь...

Я вот здесь, в Сочи[2], очень тоскую по деревне. Жена даже обиделась. Мол, я пять лет собиралась, мечтала, а тебе скучно. У нас деревня — пятьдесят дворов, две маленькие улицы. Но знаешь практически свою улицу. Знаешь те дома, которые ближе. А зимой когда живешь, то есть только тетя Вера, соседка, и Тимошины — напротив живут. И мне достаточно. Понимаете? И мусульманин наш — тот же отец Олег, который преподавал в свое время высшую математику, и он прекрасно знает мусульман. Но он — православный и ведет себя как православный. Я не хотел никого обижать — ни мусульман, ни православных. И я в принципе где-то согласен с отцом Олегом, который сказал, что в картине есть «дух православия».

Можно мы теперь отвлечемся? Когда мы придумали «Макарова», в тот же день — помнишь, Володя? — мы сидели на кухне, и я сказал: это будет крепкий орешек, критики все зубы сломают. И так оно и оказалось. Хотя там ничего особенного и не было, так, светская история.

Когда начали «Мусульманина», я боялся, что его замолчат. Потому что не принято говорить в нашей либеральной московской интеллигентной среде о духе. Неловко. И я очень рад, что ошибся. Не замолчали. Но случилось другое. Говорят о чем угодно, только не о том, что это исследование сегодняшнего русского духа; исследование состояния русской души. В меру наших сил и возможностей.

---

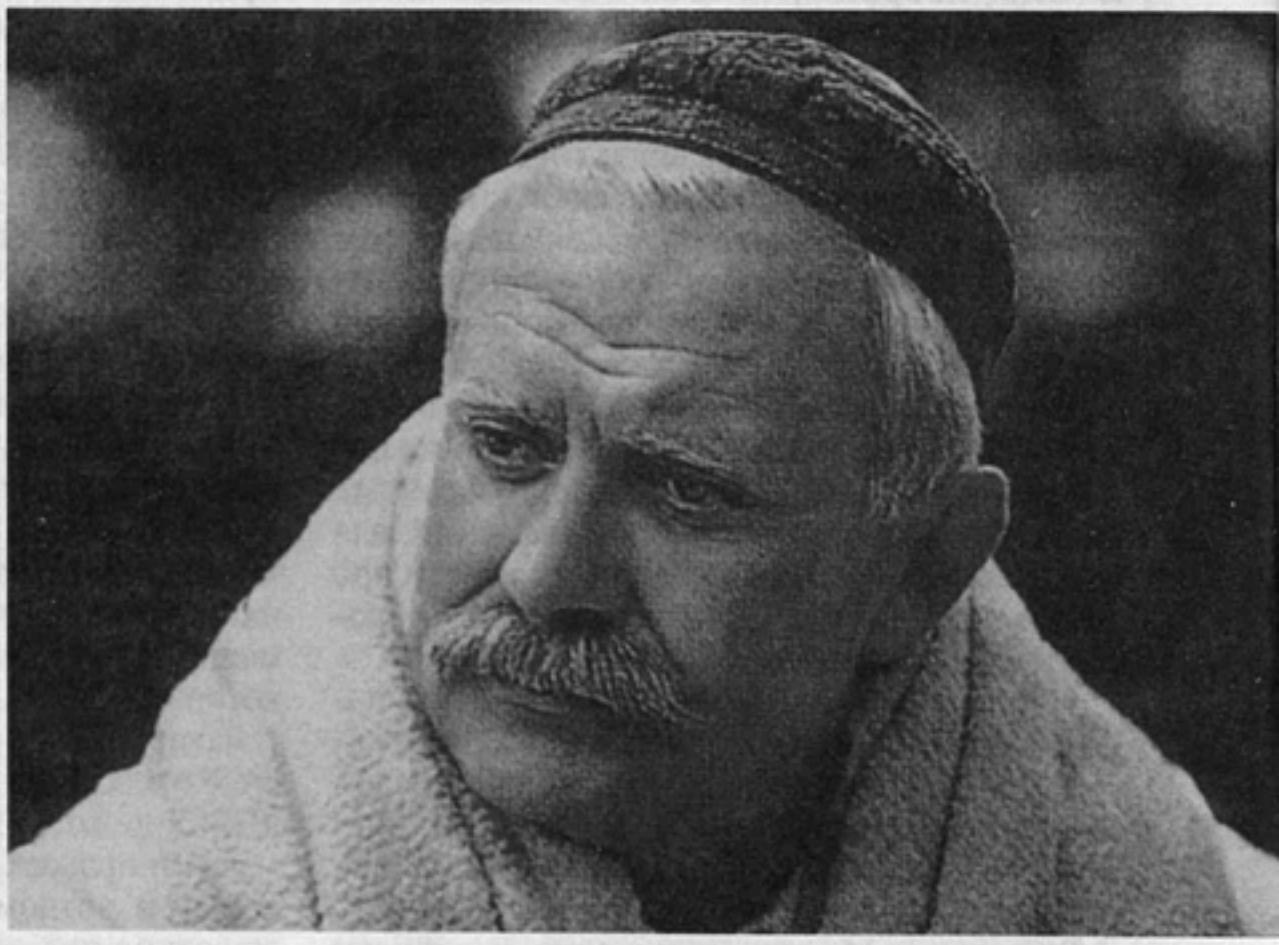
[2] Эта беседа проходила во время Международного кинофестиваля в Сочи в июне 1995 года. — *Прим. ред.*

В рубрике «Премьера «ИК» использованы фото И. Гневашева

НИКИТА МИХАЛКОВ:

«Хочу быть Обломовым, а приходится жить, как Штольц»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ПЕТР ВАЙЛЬ



Петр Вайль. Русская классическая литература всегда воспринималась не столько как книги для чтения, сколько как инструмент познания, учебник жизни и руководство к действию. Великие произведения не читают, а трактуют: вспомним, как активно участвовали в социальном процессе 60-х годов нашего столетия писатели XIX века. Одним словом, апелляция к классике всегда полемична — особенно в смутные времена: в частности, сейчас. Вы всю жизнь обращаетесь к великой русской словесности — как режиссер в «Неоконченной пьесе для механического пианино» или «Обломове», как актер в только что снятом «Ревизоре», да нет смысла перечислять общеизвестное. Что это для вас? Наилучший сценарный материал — желание снять сливки или последнее прибежище?

Никита Михалков. Воздух. Кислород. Я просто намного лучше, свободнее и легче чувствую себя в этом пространстве. Может, я запоздал родиться. Я ощущаю те запахи, я слышу скрип половиц, улавливаю интонации.

П.Вайль. При всем том вы человек конца XX века. В русской классике существует масса понятий, явлений, лиц, которые человеку нашего времени, выросшему именно в таком обществе, в каком мы с вами выросли, попросту не с чем соотнести. Земский врач, стряпчий, маклер — все они на протяжении многих лет были для нас чистой экзотикой, как индейцы. Как вы соотносите их со своим личным опытом?

Н.Михалков. Как будто я их знаю. Почти физиологическое ощущение. Может быть, все это связано с тем, что самые первые годы моей жизни прошли на даче деда, художника Кончаловского, где ушедший быт сохранялся долгое время. Вообще во всех мизансценах из Чехова или Гончарова — особенно если там фигурирует усадьба — я всегда отталкиваюсь от реальной дачи деда. С темной комнатой, где коптились окорока и лежали антоновские яблоки, стояли

Редакция «Искусства кино» приносит благодарность лос-анджелесскому еженедельнику «Панорама» за возможность публикации этого материала.

В качестве текстовых иллюстраций использованы цитаты из интервью Н.Михалкова американскому журналу «Ньюсуик» («Pitching Russian Pictures». — Newsweek, 1995, 24 July). Перевод с английского Н.Цыркун.

кожаные болотные сапоги, засыпанные овсом, чтобы не потрескались, вывешивалась после охоты дичь — все это на моей памяти. 48-й, примерно, год. Это всего лишь 48 лет от начала века.

П.Вайль. Наверное, важнее, что всего 31 год от перелома. Итак, можно сказать, что русская классика для вас — дело личное.

Н.Михалков. Абсолютно.

П.Вайль. А идеал из классики — Обломов. Тот ваш фильм оказался сильнейшим козырем в долгом противостоянии типов Обломова и Штольца. Точнее — мировоззрений, еще точнее — образов жизни. Вы решительно высказались за Обломова. Но в самое последнее время многое переменилось, и не Штольц ли теперь побеждает в русском сознании? Не Штольц ли теперь настоящий русский?

— Следовательно, вы полагаете, что Россия должна вернуться к монархии?

— Монархия естественна для нашей страны. Почему в Англии до сих пор правит королева? Почему Швеция, социалистическая страна, не отменяет королевской власти? Потому что люди это уважают, потому что им надо что-то любить. Так было и в России. Ведь когда мы сегодня говорим о японском императоре, никто не смеется. Почему же, когда мы заговариваем о русском царе, нас считают сумасшедшими?

Н.Михалков. Россия никогда не сможет жить по законам Штольца.

П.Вайль. Отчего же? Если не по сути жизни, то по жизненным установкам — уже живет. По крайней мере, пытается жить.

Н.Михалков. Что такое семечки? Это же не еда — это способ мышления. В Америке, скажем, можно купить семечки, уже очищенные, — вкусно, очень гигиенично, вокруг не насорено...

П.Вайль. Но процесс ушел, вы хотите сказать.

Н.Михалков. Процесс ушел, и значит, сами семечки теряют смысл. То же и Обломов, обломовский характер, его созерцательность. Кто это сказал: «Герой — поэт действия, поэт — герой созерцания»? А русский человек в своей сути поэтичен. Каков бы он ни был — он замирает, глядя на закат.

П.Вайль. Француз тоже в сторону заката не плюнет, не говоря уж о японце. Только там сочетаются, по вашей терминологии, поэтичность с деятельностью.

Н.Михалков. В русском человеке — тоже. И часто именно поэзия толкала его на деятельность. Не на делание денег, а на то, что имело эстетический импульс — какие-нибудь расписные ложки, к примеру.

П.Вайль. Никита, я с вашего позволения снова вернусь к сегодняшнему дню, когда многое переменилось. Речь — не об отдельных явлениях, а о смене тенденции. Скажем, в Штатах полно принципиальных бездельников и созерцателей, но общая социопсихологическая установка им не благоприятствует. В России множество деятельных энергичных людей, но установка тут — в пользу созерцания и безделья. Однако эта ситуация наглядно меняется. Если даже человек не считает, что надо зарабатывать деньги, общественный этикет побуждает его хотя бы говорить об этом.

Н.Михалков. В XIX веке тоже полно было хорошо зарабатывающих людей — адвокатов или мастеровых, — но при этом продолжающих жить по законам созерцательности. Мы — уж в который раз — упираемся здесь в понятие «лесостепи». Мы — Евразия. У нас евразийский взгляд на мир. Все перетекает из одного в другое, все пронизывается восточным ветром. А Восток — это именно созерцательность. Возьмите чайную церемонию в Японии: в одно и то же время люди садятся за свой чай и смотрят на свой пейзаж, один и тот же, но никогда не повторяющийся. Для европейского или американского мышления это просто немыслимо.

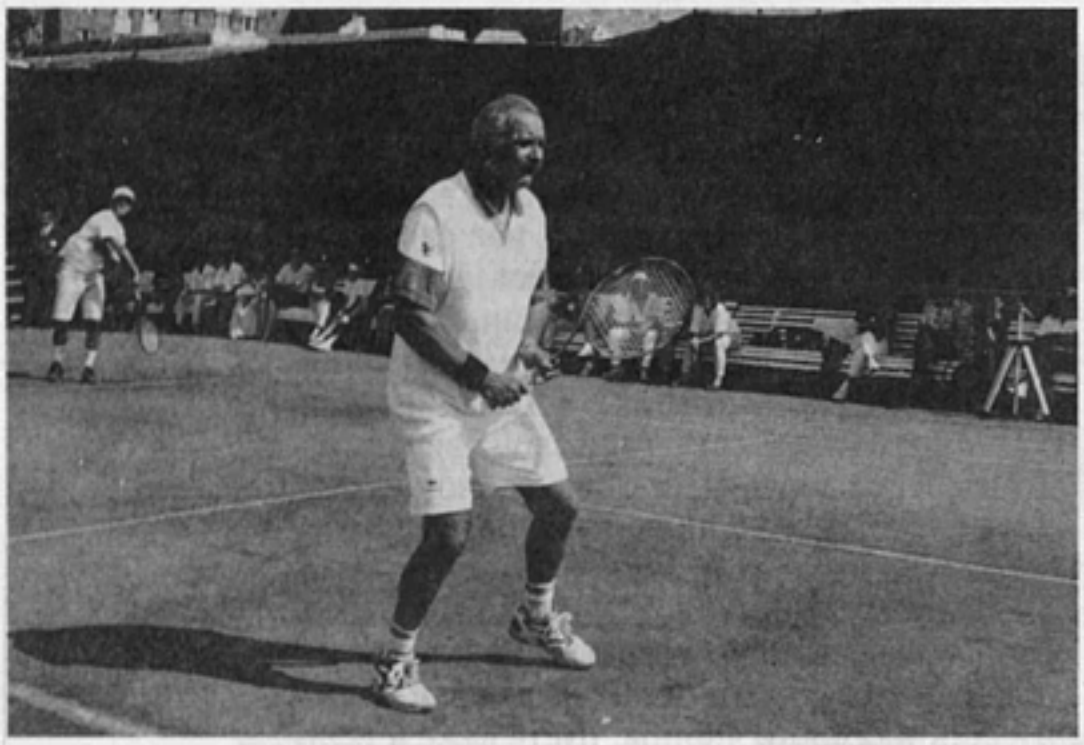
П.Вайль. Верно, но вот когда я был в Японии, у меня создалось впечатление, что их созерцательность — вот этот сад камней, который есть у каждого японца, пусть даже в тазике на подоконнике, — есть некий баланс господствующей снаружи технической цивилизации. Одно уравновешивает другое. У русского человека такого противовеса нет. Есть ощущение, что российская жизнь тяготеет к сплошной чайной церемонии. Только, конечно, с самоваром.

Н.Михалков. В одной летописи XIII века указывается, что какое-то начинание не получилось, потому что проводилось в жизнь «с тяжким звероподобным рвением». Мы приговорены все делать с тяжким звероподобным рвением. Пьем так, боремся с алкоголем так же — вырубая виноградники, любим так же — можем удушить в объятиях, ненавидим до любви. Поезжайте сейчас в Подмосковье, посмотрите, какие там строятся дома. Участок в пятнадцать соток, дом — ровно в края участка: забор — и сразу начинается дом, его даже обойти нельзя. Четырехэтажный, еще два этажа под землей, 36 комнат. Крышу кроют — медью! Трубы — медные. Роется артезианская скважина, куда закладывается серебряный водопровод — для чистоты. И так будет до момента, пока этому человеку не надоест мести пыль по всем тридцати шести комнатам, и он себе выроет землянку. Будет жить отшельником где-нибудь на

берегу Киржача, питаться акридами. Так мы устроены, что делать.

П.Вайль. Мне только что в Нижнем Новгороде рассказывали о бизнесмене, с домом на Кипре и так далее, который постригся в монахи, сейчас он настоятель маленького монастыря.

Н.Михалков. Ну вот. Поэтому самое большое заблуждение — пытаться рациональными примерами подвести черту под какими бы то ни было движениями в России. Ну, кто бы мог предположить, что выиграет Жириновский? Был заготовлен букет роз для Гайдара. И вдруг!



На теннисном корте.
Фото Н. Гнисюка

Цыганская песня.
Фото Н. Гнисюка

Это что — за Жириновского голосовали? Да нет, просто поддали в воскресенье, говорят, он веселый парень, вроде ноги будем где-то в Индии мыть — и пошли! Тут любое событие, любое явление — знаете, как при стрельбе делается упреждение на ветер — надо воспринимать с упреждением на этот поразительный, невероятный характер, который совершает такие неожиданные для нормального человека выплески.

П.Вайль. Иными словами, все социопсихологические изменения последнего времени — не более чем поправка, извив, не меняющий основы.

Н.Михалков. Он может подвергать коррозии основу, но не бóлее того. Вот возьмем безбожие. Взорвали храм своими руками, а фермент-то генетический вырабатывается — значит, должна быть замена. Храма нет, куда пойти? В партячейку.

П.Вайль. Где обсуждается все с религиозной страстью.

Н.Михалков. С тяжким звероподобным рвением. Или монархический менталитет — куда его девать? В Сталина. Дальше — идолопоклонство. Вы только подумайте: страна с тысячелетним христианским опытом может наградить человека за хорошую работу тем, что он должен из Владивостока полететь в Москву, простоять с ребенком пять часов на жаре и посмотреть на труп. Или: потеряв бумажку, на которой написано, что вы являетесь членом какой-то организации, вы вынуждены бросаться в пролет с семнадцатого этажа. Или: за то, что вы хорошо работаете, вам дают тряпку — на тряпке написано, что вы хорошо работаете.

П.Вайль. Это уже на зависть Теофилю Готье — такая высота чистого искусства в жизни! Когда я служил в армии, у нас пропала книжка с грифом «совершенно секретно». Обыскали всю территорию, потом вызвали ассенизационные машины, выкачали содержимое сортиров на строевой плац, и добровольцы в резиновых сапогах и противогазах эту книжку нашли-таки — я ее видел: это были технические показатели самолетов — американских!

Н.Михалков. Гениальная история! Сюжет.

П.Вайль. Никита, давайте вернемся к прививкам современности. Вы не раз играли — в «Жестоком романсе», например, — типичного self-made man'а, «человека, который сделал самого себя». Это личность, условно говоря, западного типа. А есть личность, условно говоря, обломовская, существующая в общинной, соборной традиции. Сейчас на виду, конечно же, первый тип — каковы его перспективы в России?

Н.Михалков. Прежде всего, я хочу сказать о гигантской системе подмен. Вот смотрите: как русский человек определял свою жизненную дорогу? Он не терпит закона, первый позыв по

прочтении закона — как его обойти. Поэтому представление такое: если это закон — значит, он против меня.

П.Вайль. Принцип формулируется так: жить нужно не по праву, а по правде.

Н.Михалков. Да. Вот во Франции можно жить без Бога, потому что во Франции Богом является закон. Что такое демократическое правовое общество? Это когда можно то, что можно, и ни в коем случае нельзя то, что нельзя. Подобное не имеет абсолютно никакого отношения к России. В России законом всегда был только Бог. Я не религиозный фанатик, не сумасшедший, не сектант, но я знаю, что это был закон, перед которым равно были бессильны и голы и император, и Достоевский, и последний бродяга. И в этом — равнозначны. Тут принципиально важное отличие России от любой другой страны, а русского национального характера — от любого другого народа. Преступник каялся и исповедовался священнику, но отрицал все на суде. Ибо русскому человеку не свобода нужна, а отсутствие неволи. Понятия очень близкие, но абсолютно противоположные.

П.Вайль. Я как-то обратил внимание на то, что английское outlaw — это буквально «вне закона», а «преступник» — это преступивший, не очень даже важно, что именно.

Н.Михалков. Потрясающе! Все точно. Да, так вот — подмены. Чувство закона от Бога вынули. Взорвали храмы — с легкостью необыкновенной и с диким восторгом. А душа-то ищет! И вот началась череда подмен, а потом вступила в силу машина страха — на том и держалось. Все мгновенно рухнуло, едва только исчез страх!

П.Вайль. Но ведь и та система, стоявшая столько лет, рухнула в 17-м так же стремительно и с такой же легкостью. Ее-то что обрушило?

Н.Михалков. Я думаю, дело в бацилле русского ревизионизма. Это подкупающее и соблазняющее желание — всё и сразу. Всё и сразу. Рай на земле. Характер-то у народа — фольклорный. Скатерть-самобранка, ковер-самолет, по щучьему велению — можно ничего не делать и все будет. Надо только немножко удачи и Богу молиться. И добро делать, конечно: подал старичку или не подал. Фольклорный замес. Но последовательность подмен дала сегодня такое правительство, которое стоит в церквах со свечками — они в народе называются «подсвечники».

П.Вайль. Раньше, получается, осмысленно и душевно со свечками стояли? Но вот вы говорите «разрушили храмы» — а кто разрушил, не сами что ли?

Н.Михалков. Сами, сами, своими руками. Зачем — это вопрос моей жизни. Не могу понять: ослепление общее, гипноз, наказание — не знаю. Ведь большевиков-то была горстка! Но народ, постоянно подтачиваемый бациллой российского ревизионизма и опирающийся на фольклорность, словно решил: давайте расчистим место и сделаем, чтоб еще красивше было. Как говорил Грибоедов про декабристов, «колебание умов, ни в чем не твердых». Ни в чем! Посмотрите, как обозначилась свобода в России? Только внешними аксессуарами. И второе, что более страшно, о чем говорил Достоевский: вседозволенностью. Хам грядущий проснулся.

П.Вайль. Мрачную картину вы рисуете. Но выход и тут должен быть.

Н.Михалков. Такие процессы можно только пережить. Только пережить. Как мы заслуживаем зимними неудобствами весну, весенней слякотью — сухую погоду, пыльной летней жарой — прохладу осени, так мы выслуживаем жизнь.

П.Вайль. Ключевое для русского сознания и русского обихода слово — служить.

Н.Михалков. Да, служение. И в церкви — служба. Надо выслужить и вытерпеть. Я недавно видел по телевидению человека во-о-от с таким рылом: спонсор симфонического оркестра в какой-то губернии. Ему задают вопрос: вы что, любите музыку или кто-то из друзей там играет? Нет, говорит он, скучно! И все это надо принимать. Терпеть и пережидать. Ничего сейчас нельзя менять в стране. Ничего.

П.Вайль. Ну, а какую же роль в таком процессе играет self-made man, о котором мы говорили? Переходя на личности — ваш приятель, нижегородский губернатор Борис Немцов, например, который на меня произвел очень сильное впечатление, или вы, наконец. Вы — человек именно такого типа, не боящийся брать игру на себя, не слишком считающийся с реакцией окружающих, уверенный в своей правоте, — в общем, скорее пионер калифорнийского образца, но уж никак не пример общинной личности. Не очень-то вы в традицию соборной созерцательности вписываетесь.

Н.Михалков. Я скажу вам крамольную вещь, надеясь на понимание. Я вообще не хочу быть понятным, я хочу быть понятым. Так вот, я думаю, есть те, кто должен собираться, а есть те, кто должен собирать тех, кто должен собираться.

П.Вайль. Вы хотите сказать, что у вас — ответственность, которая сама по себе требует выхода из общего ряда.

Н.Михалков. Я вовсе не имею в виду какую-либо свою исключительность, просто Господь

— Почему вы считаете, что присуждение «Оскара» именно теперь было для России столь важным?

— Потому что это был первый российский, а не советский «Оскар».

так управил, что я имею возможность общаться с людьми через экран или по-другому. Ведь соборность никакого отношения к равенству не имеет, разве что к равноправию. Соборность — это состояние души.

П.Вайль. Насколько я это понимаю, соборность как раз предполагает внутреннюю иерархию.

Н.Михалков. Конечно! Это возможность обнять любого при одном условии: когда существует пусть не высказанная даже национальная идея. Не националистическая, вы понимаете, а национальная — какая бы она ни была. Ведь соборность можно ощущать и в полном одиночестве — в поле или в лесу. Толстому или Гончарову не нужно было вступать в Союз писателей и ездить в Дубулты, чтобы знать и понимать свою задачу, потому что они питались корневой системой, одной для всех. Это была история, традиция, вера, культура, Пушкин, Александр Невский.

П.Вайль. Такой была идея и у сталинской империи. Возьмите фильм «Свинарка и пастух», где герои встретились на ВСХВ, потом разъехались в разные стороны, но связи не утеряли, общаясь через некий советский космос.

Н.Михалков. Совершенно верно, они — часть единого. Но опять-таки мы сталкиваемся с системой подмен. Эти злые гении — Владимир Ильич и Иосиф Виссарионович — построили свой мир, используя естественные традиционные потребности народа. И ничего при этом не поломали: монархический менталитет, религиозность, тягу к фольклорности, идею суда по правде.

П.Вайль. Моральный кодекс строителя коммунизма — это евангельские заповеди: легко сличить.

Н.Михалков. Только опять — подмена. Одно было условие: Бога изъять. И вот результат: использование естественных потребностей при ложной цели превращается в свою полную противоположность.

П.Вайль. Никита, вы все-таки отклонились от себя самого. Не чувствуете ли вы, что своим стилем поведения и жизни идете против традиции? Являетесь ли вы репрезентацией российского человека или особой его породой?

Н.Михалков. Нет, я себя чувствую абсолютно русским человеком, со всеми мерзостями, которые мне доступны.

П.Вайль. А нужен ли вам, русскому человеку, Запад? Это я продолжаю тему противостояния Обломова и Штольца, важнейшую тему русского сознания. Что такое Запад для России? Маяк-ориентир, враг, сладкий соблазн?

Н.Михалков. Я думаю, это катализатор. У нас совершенно уникальное геополитическое положение. Чингисхан и Мамай растворились в просторах, чем сохранили Западу возможность быть Западом. Мы за это расплатились почти тремя веками ига — неоднозначного и в чем-то обогатившего нас. С этим опытом мы не можем воспринимать Запад так, как Запад воспринимает себя сам. Мы его видим по-другому.

П.Вайль. А нужен ли Запад России?

Н.Михалков. Ну, совсем строго говоря — нет. Прожила бы Россия без этого? Безусловно, прожила бы. Другой разговор, кем бы она стала и нужно ли России жить без Запада. Но то, что Запад не прожил бы без России, — совершенно очевидно.

П.Вайль. Вы опять говорите о прошлом, о монголо-татарских временах.

Н.Михалков. Но без вчера сегодня бы не было.

П.Вайль. Все-таки на дворе сегодняшний день. В вашем замечательном фильме «Урга» заброс идет даже не в домонгольскую Русь, а прямо в Монголию и Китай. Но Россия — не Китай, не Индия, по всем своим культурным и цивилизованным установкам, хочешь — не хочешь, она из ряда иудео-эллинско-христианской традиции. То есть Россия без Запада — это задворки Европы, а не авангард Азии.

Н.Михалков. Я так не думаю. Я думаю, что Россия — континент. Когда вы подходите к Великой китайской стене и прикасаетесь к ней ладонями, вы чувствуете, что там восемь тысяч километров. Когда вы видите океан, даже не зная об этом, вы понимаете, что это не море. Континентальный менталитет — нечто особое. Вот вам ответ. Россия — континент, а не страна.

П.Вайль. Австралия — континент — слабый отпечаток с Америки. В Антарктиде вообще одни пингвины.

Н.Михалков. Россия — континент на стыке Европы и Азии. Мы и там и там.

П.Вайль. Но Христос и азбука у нас с запада, а не с востока.

Н.Михалков. А я и не говорю, что нам нужно жить без Запада. Просто при каких-то возможных жестких условиях — проживем и сами, на своем потенциале. Его достаточно. Другое дело, что в генеральном смысле — это ущемление. Но вы взгляните, что происходит в мире, взгляните на Латинскую Америку, Африку, Дальний Восток — вызревает культурный бум. Гигантская ошибка думать, что грядущая ци-

вилизация — это цивилизация больших городов. Это я понял на «Урге». Количество виденного не определяет качество переживаемого. А мир продолжает существовать по туристическим представлениям. Движение по жизни — горизонтальное, туристическое: я и Эйфелева башня, я и пирамида Хеопса. Да, интересно, но это только арифметическое накопление.

П.Вайль. Можно, конечно, медитировать у самовара.

Н.Михалков. Нет, мы находимся на перекрестке — цивилизации здравого смысла и цивилизации нравственности. И живем в постоянном перекатывании из одного в другое, в постоянном движении. Это Америка, только византийская.

П.Вайль. В культурном отношении такое смешение всегда плодотворно.

Н.Михалков. Только без абсолютов! А то, с одной стороны — «Макдональдс», а с другой — нечто лапотное и агрессивное.

П.Вайль. Я уже не в первый раз слышу от вас про «Макдональдс». Я понимаю, что у человека со вкусом может возникать раздражение. Вы против эстетически или мировоззренчески?

Н.Михалков. Мировоззренчески. Еда — часть культуры. Вернусь к фразе: я не хочу быть понятным, я хочу быть понятым. «Макдональдс» — это понятно, пельмени — это понято.

П.Вайль. Как вы вообще относитесь к технической цивилизации? С одной стороны, вы кинорежиссер, а кино — производство со сложной технологией, и профессионально вы активно пользуетесь плодами цивилизации. С другой стороны, ваша симпатия к их отсутствию отчетливо видна, например, в «Урге» — там даже телевизор вылетает прочь из юрты.

Н.Михалков. Ну, это те противоречия, в которых человек живет.

П.Вайль. Вы хотели бы жить без цивилизации, но не получается?

Н.Михалков. Грубо говоря, я хочу быть Обломовым, а приходится жить, как Штольц.

П.Вайль. На протяжении всей российской истории противостояние этих типов, а точнее, западников и славянофилов, было очень интересным и плодотворным. Насколько, по-вашему, сейчас это актуально?

Н.Михалков. Вызревает абсолютно новое континентальное мышление России. Продолжается борьба западников и славянофилов, основанная на идеях Киреевского, демократов и так далее. По сегодняшнему образу жизни — довольно бессмысленная борьба, потому что принципиально изменились обстоятельства. Но борьба эта необходима, потому что именно в ней вызревает вот этот новый тип мышления: повторю, континентальное, евразийское сознание. Полагаю, что разворот к востоку, к Сибири невероятно помог бы обретению национальной идеи.

П.Вайль. Но Сибирь не есть культурное явление. Что в Сибири кардинально отличного от Пензенской, скажем, области, кроме простора?

Н.Михалков. О-о! Вы думаете, этого мало? Национальный характер напрямую связан с географией. Возьмите разговоры людей в Лихтенштейне и разговоры в Иркутской губернии.

П.Вайль. И все-таки — что, кроме понятных экономических выгод в виде разработок ресурсов, может дать освоение Сибири Россией?

В монастыре
Фото Н. Гнисюка

Н.Михалков. Легкие. Объем легких. Чистоту дыхания.

П.Вайль. Конечно, Россия слишком жмется к Москве.

Н.Михалков. Жмется, суетится. Ее дыхание — астматическое. Она вертится там, где светлее, потому что там не так боязно. Все это оттого, что нет исторического простора в перспективе. Безбожие привело к тому, что хочется всего и сразу и страшно ощущать себя навозом для будущего. Не хочется. Но приходится. А самая опасная ошибка для политика, особенно в России, — стремление видеть результаты своей жизни при жизни. Создать образцово-показательные колхозы сразу и наглядно — это у нас могут. А нет бы второй год службы в армии, повзводно, отдать в батраки крестьянам. Все равно же служат. Первый год пусть отмучаются, а потом — на землю: отдать пятьсот тысяч из армии, повзводно, со старшиной, на год. Если один из взвода на земле останется — это же возрождение русского крестьянства. Так нет ведь — страшно!

П.Вайль. Более всего страшно в вашем предложении, что оно недемократично.

— Почему вы состоите в оппозиции президенту Ельцину и его правительству?

— Я считаю все правительства, начиная с 1917 года, незаконными. Они приходили к власти через кровь, убийства, ложь и обман.

Н.Михалков. Так любая реформа — насилие. Но насилие временное может стать благом. Я не устаю повторять: абсолютно иные методы реформ должны появиться в России — они должны быть связаны с менталитетом народа, менталитетом тех, для кого семечки не еда, а образ жизни.

П.Вайль. Помните, Никита, нижегородский губернатор Борис Немцов сказал, что Московский кинофестиваль надо перенести в Нижний Новгород. Я думаю, это верная мысль. Россия уже сместилась к востоку: события последних лет обкорнали ее с запада, а с востока обкорнать невозможно, там океан. Разве что острова Курильские отдать.

Н.Михалков. Их и надо отдать. Отдать Курилы как трофейную разменную карту. А за это получить технологическую и техническую возможность переселить людей в ту сторону. Если б у человека был дом, земля, своя пасека, луг, вырубка — вы даже не представляете себе, а я корневой системой чувствую, что это был бы за взлет! Потому что возникнет самая главная вещь: достойное понятие своей малой родины. Только подумайте: в городе Кяхта — Кяхта! — за Иркутском стоял когда-то храм, копия Исаакиевского собора, с хрустальными колоннами. Его построили чайные купцы для себя. Не секретарю обкома показать и не покрасоваться перед Санкт-Петербургом, а для себя. Вот это достоинство! Я очень много езжу по провинции и вижу: самое важное сейчас — только не мешать им, только не мешать.

П.Вайль. Вы где-то недавно перефразировали Столыпина, сказав, что во имя стабильности можно пожертвовать очень многим. Чем? Свободой, демократическими институтами — можно?

Н.Михалков. По-моему, у Дюма сказано: меньше свободы — больше независимости.

П.Вайль. Ну, так мы жили, вернее, думали, что так жили, в советские времена.

Н.Михалков. Нет, это гениальная формула. Да, во имя стабильности можно поступиться многим. Существуют глобальные долгосрочные интересы государства. Сегодня я бы пожертвовал демократической возможностью перевыборов президента. При том, что у меня нет никаких особых симпатий и привязанностей. Вот представьте: человека мучили-мучили, не кормили, морили. Наконец, он сам что-то вырастил, приготовил еду, сел, налил рюмку, взял ложку — тут: стоп, вставай, иди на выборы! Это значит, что когда он вернется, либо уже все остыло, либо вообще кто-то другой прибежал и съел. Дайте ему поесть, он потом, может, что-нибудь другое себе приготовит. Дайте поесть, послушать, посмотреть, подумать. Не трогайте — все будет. Вы ведь помните, какая в Нижнем Новгороде картинная галерея?

П.Вайль. Еще бы, высший класс, сравнимая со столичными.

Н.Михалков. Ну вот. И симфонический оркестр — хоть фальшивит иногда, зато в бабочках. Пусть все там вызревает — нельзя мешать. И второе: президент не имеет права уходить, не подготовив себе замену, — он должен ее готовить. Государи не говорили: мол, я помираю, а кто там потом будет, мне все равно. Нет! Кто может сегодня прийти к власти? Обиженный. А нужен независимый, богатый, которому лично ничего не надо, не отравленный партийными ячейками. Где он, такой политик? Нету. А обиженный придет и что сделает? Например, каждого, кто построил большой дом на ворованные деньги, посадит, а дом отдаст под детский сад. Но человек, который поставил новый дом, хочет жить. Вы только подумайте — это может звучать цинично, но это долгосрочное дело, «игра в длинную». Самый очевидный вариант: ты украл деньги, построил дом, мы тебя арестуем. В кандалы! Но что дальше?

П.Вайль. А по вашему методу — что дальше?

Н.Михалков. А так мы переходим с революционного пути развития на эволюционный. Сыну этого ворюги, чтобы сохранить свою собственность, уже нужен будет закон. На наемную охрану не наплатишься. И чтобы минимум в радиусе пяти километров не было людей, которые захотят его сжечь, — он должен быть среди них, с ними. И, возможно, он — сын то есть — уже почитает Карамзина и узнает, что и раньше что-то было, и было неплохо. С этого все и начинается. И это есть реальное возрождение корня. Что еще это значит? То, что большинство никогда не бывает право.

— Какого результата вы ожидаете от президентских выборов 1996 года в России?

— Я вообще не поддерживаю идею этих выборов. Кто может оказаться на месте Ельцина? Некто очень рассерженный или вооруженный. В худшем случае — рассерженный и вооруженный. А для России такая фигура у власти — всегда катастрофа. Мы уже видели это в 1917 году.

ОЛЬГА СЕДАКОВА

Западная идея во вчерашней и сегодняшней русской культуре

Как известно, тема (или концепция, или миф) Запада стоит в центре всей российской истории послепетровского времени. Русская культура как будто не мыслит себя вне этой конфронтации. Без такого провоцирующего сопоставления немыслима и «русская идея» с ее акцентами на таинственности, непознаваемости России — конечно, с точки зрения «европейца», в том числе и русского по западному образцу. Но нас в данном случае интересует не «русская идея», не мысль России о себе, сложившаяся в полемическом противопоставлении себя Западу (это самосозерцание современный историк и дипломат, свидетель новейших событий Серджо Романо описал весьма безжалостно: «Страна замыкается от мира и уходит в нарциссистское созерцание собственной самобытности или в растроганное оплакивание собственных пороков»[1], но «европейская идея», или русская мысль о Западе.

«Европейская идея» не приобрела такой формульной простоты, как «русская идея», и то, что принято называть российским «западничеством», включает в себя явления, различные до противоположности. Более того, определенный род западничества обладает тем же мифом Запада, что и самое экстремистское почвенничество. Этот миф у почвенников, как известно, небогат: Запад — радикально материалистическая, духовно опустошенная цивилизация, царство рационализма, индивидуализма, техники, утилитаризма и атеизма. Совершенно тот же набор характеристик, но с положительным знаком (именно это «современно», «цивилизованно», так живут «умные люди») имеет Запад и в плебейском варианте русского западничества; среди классических литературных персонажей его воплощают, например, чеховский лакей Яша («Вишневый сад») или Смердяков и многие другие «бесноватые» герои Достоевского. Карикатурная циническая реплика Запада в западничестве этого рода (его анархистскую, если не криминальную, этику выражают лозунги типа: «Все позволено» или «Имею право»), нужно думать, показалась бы европейцу не менее экзотичной, чем самые архаичные местные обычаи. Российский нигилизм привык, по меньшей мере с XVIII века, искать собственной легитимизации в западной современности.

Запад в другом, аристократическом варианте («священные камни» Версилова) также представляет собой, в сущности, внутренний компонент русской культуры. Особое ревностное благоговение перед достижениями европейской культуры («мы любим эти священные камни больше, чем они сами») — оригинально русский феномен. Этот европейский идеализм уже в прошлом веке был непримирим к «низким истинам», к прозе современной ему западной жизни, к «всеевропейской желтой пыли», к тому, в чем российские рыцари Европы видели мелочность и холод буржуазного существования (путевые заметки о европейских путешествиях Толстого, Достоевского, Блока). Горячо любимая в своих писателях, героях, мыслителях, Европа не воспринималась ими в своих учреждениях и бытовых нормах: за неприязнью к бытовому Западу не ощущается даже простого желания и усилия понять и изучить строй этой жизни.

Тем не менее устойчивое присутствие в русской культуре тяги к Европе идеальной, творческой и гуманистической, которая воплощает собой не антисоциальную «свободу» (как в смердяковском западничестве), но, наоборот, высокоразвитую социальность, «людскость», словами Батюшкова — тот европейский эрос российской истории, который Мандельштам называл «тоской по мировой культуре», проти-

---

Этот текст представляет собой доклад, прочитанный на конференции «Россия на пороге третьего тысячелетия», проходившей в Риме в ноябре 1994 года. — *Прим. ред.*

[1] Romano Sergio. La Russia in bilico. Milano, 1989, p. 8.
Серджо Романо — историк, писатель, дипломат. Посол Италии в СССР с сентября 1985-го до марта 1989 года. Книга «Россия перед решением», плод его русских впечатлений, прозвучала резким диссонансом в общем хоре западного энтузиазма по поводу горбачевских реформ. Романо предвидел многие драматические последствия, которые с неизбежностью должна была вызвать попытка деструкции коммунистической системы.

воречит выводу, который Серджо Романо делает в уже упомянутой книге, — выводу о том, что Россия, в сущности, никогда не была заинтересована Западом как духовной и культурной структурой («Старинное российское убеждение в том, что Запад представляет собой не культуру или духовность, но «технику», иначе говоря, драгоценную копилку технических инструментов и навыков, которыми другие могут свободно воспользоваться, без того, чтобы отказываться для этого от собственной, высшей системы ценностей»[2]). Этот вывод несомненно справедлив в том отношении, что культуртрегерское, просветительское западничество всегда принадлежало более или менее оппозиционным официальной политике кругам и тем самым не отражалось на государственной позиции России, на характере официально предпринимаемых вестернизаций.

Чтобы самым наглядным образом представить, как выглядело либеральное русское западничество, достаточно посетить русскую усадьбу начала века: например, усадьбу художника В.Д.Поленова близ Тарусы. Европа присутствует там исключительно как культурная, моральная и даже религиозная система ценностей (так, христианство воспринимается людьми этого круга не в традиционно православной, но в ренановской версии). Тем удивительнее совершенно местный, русский колорит, которым невольно оказывается пропитан этот благоговейно воспринятый европейский христианский гуманизм. Нечто подобное рецепции «европейского» в таких явлениях, как, скажем, русский портрет XVIII века, или поэзия предпушкинской и пушкинской поры, музыка Глинки и Скрябина или художественные поиски «серебряного века», происходило, мне кажется, в адаптации византийских художественных образцов в допетровской Руси. Стремясь к универсализму (который в эту эпоху воплощал для русских не Запад, а Константинополь) и нисколько не заботясь о couleur local[3], иконописцы и зодчие невольно давали проявиться этому couleur local во всей его свежести. И византинирующее и европеизирующее течения русской культуры могут быть с равным основанием отнесены к той ее линии, которую Мандельштам назвал «эллинистической», в противоположность другой, более безразличной к форме и часто программно ориентированной на местную тематику. В русской прозе нашего века две эти линии с некоторой преувеличенной ясностью воплощают Набоков и Солженицын.

Общий поворот, который мы переживаем в последние годы, начавшийся с горбачевских инициатив, несомненно входит в ряд резких авральных вестернизаций, известных русской истории. Яснее всего это выражает современное состояние русского языка, сопоставимое с петровской эпохой и первыми послереволюционными годами. Не только лексика и графика (один авангардный поэт недавно выступил с предложением перейти на латиницу — с тем чтобы довершить непоследовательное реформирование кириллицы Петром I, но и без такой реформы на улицах Москвы латиница господствует в рекламах и вывесках), — варваризуется сама фонетика и интонационный строй языка! Дикторы и журналисты после августа 91-го вдруг заговорили с «английской» интонацией; она стала знаком «демократического направления». Естественно, вся эта языковая революция вызывает самую резкую пуристскую реакцию. Но, как в языке, так и в других областях нашей жизни, норма — национальная, «исконная» — отнюдь не предмет, имеющийся в наличии. Этот предмет еще должен быть «реставрирован», если не реконструирован, потому что язык предыдущей эпохи (вместе с невыносимой казенной интонацией старых дикторов) — вовсе не «великий, могучий, свободный русский язык», а убогая новоречь (см. в этой связи языковой проект Солженицына); обычаи и воспитание уже нескольких поколений — не русские, а советские и т.п. Наше общество, переживающее такую тропическую вестернизацию, привыкло мыслить себя не столько русским, сколько советским, наднациональным. И национальная идентичность встала перед ним как неожиданная проблема. Таким образом, обществу приходится одновременно справляться с двумя контрастными задачами: модернизацией и поисками основ для необходимого консерватизма, исторической преемственности; оно поставлено перед необходимостью присоединения к миру современной цивилизации и построения собственного исторически обоснованного образа. Легко заметить, что большая часть таких попыток «вернуться к корням», back to basics[4], гротескна и карнавальна. Образ собственного прошлого не менее фантастичен, чем образ «цивилизованного человечества».

Массовому и официальному обращению к Западу, начатому Горбачевым, предшествовало другое западничество: движение независимой творческой культуры, художественной и научной, в годы изоляционизма и ксенофобии «развитого социализма». Выяснению отноше-

---

[2] Там же.
[3] Местный колорит *(франц.)*.
[4] «Назад к основам» *(англ.)* — лозунг современной официальной политики консерваторов.

ний между двумя этими «западничествами» и посвящено мое выступление: это не заметки профессионального социолога или историка, а скорее воспоминания свидетеля и участника «второй культуры».

«Оттепельная», молодежная культура 60-х годов была отчетливо американская (Вас.Аксенов, А.Вознесенский). Культурный авангард 70-х годов, отталкиваясь от шестидесятников, возрождал традиционное российское умеренное западничество, просветительское и вместе с тем творческое, и, конечно, в первую очередь европейское, а не американское. Образцом такого настроения может служить структурализм, школа культурологии с центрами в Тарту, Москве и Ленинграде, авангард отечественной науки 60—70-х годов. Еще более широкую перспективу открывала мысль С.Аверинцева, властителя дум поколения 70-х: классическая античность, библейская древность, западноевропейская и византийская христианские традиции — все это жило и играло в его сближениях, сопоставлениях и различениях. Собственную позицию Аверинцев характеризовал как «средиземноморское почвенничество»; этот оксюморонный в русском контексте термин точен: в самом деле, труды Аверинцева соединяли в себе богословскую фундированность, свойственную раннему славянофильству, с открытостью и логической проясненностью, к которой всегда стремилась более секуляристская западническая традиция.

Научное культурное возрождение происходило на окраинах официальной культуры и казалось допущенным по странному недосмотру. По отношению к собственно творческим попыткам вырваться за культурный «железный занавес» такого недосмотра допущено не было: новая творческая культура обитала в подполье. Отношения культуры и контркультуры были тем самым перевернуты: контркультурной, низовой была официальная словесность; прокультурным, аристократическим — во всяком случае, в своей интенции — андеграунд. Недозволенная поэзия, живопись, музыка, театр несли в себе ту же тоску по мировой культуре. Стремясь к Западу, они вместе с тем стремились и к воссоединению с собственным «серебряным веком», последним не оскверненным люмпенством большевизма прошлым. Латинские названия стихотворных самиздатских книг — Exercitas exorcitans («Войско, изгоняющее бесов») Елены Шварц — сообщали своему читателю этот двойной вектор. В самиздатских списках ходили переводы философских сочинений (Хайдеггер, Ясперс, Бубер), христианских мыслителей (Маритен, Карл Барт, Бонхеффер, Тиллих, Честертон, Льюис). Возможность читать на других языках (исключительно читать: с собственным катастрофическим невладением живой речью мы столкнулись только по поднятии «железного занавеса») означала принадлежность определенному культурному кругу, иначе информированному (цензура иноязычных изданий не была такой жестокой) и воспринявшему иные умственные навыки, чем у тех, кто читал только по-русски. И поскольку этот элитарный по существу круг был узок, необычайную творческую значимость приобретало переводческое дело. Культурным событием становился не только — и, вероятно, не столько — перевод новейшей словесности, но и, скажем, переводы неоплатоника Прокла или Фомы Аквинского. Временна́я и географическая дистанции не спасали авторов от цензуры: ей подвергались даже нотные издания для детей: «Тетрадь Анны Магдалены Бах» и «Детский альбом» Чайковского. Из рук в руки передавали самодельный перевод текста «Страстей» Баха (которые исполнялись только гастролерами). Тоска по «высокому Западу», хранителю двух искорененных режимом основ европейской цивилизации — классической античности и библейского наследства, — была в 70-е годы несравненно острее, чем в «золотом» и «серебряном веке» русской культуры: «страна святых чудес» виделась, как писал Мандельштам, из «львиного рва» советского одичания и бесчеловечности. Оттуда, из этой страны доносилась речь свободного человека, каким нам представлялся каждый западный автор.

Актуальный, постиндустриальный Запад был при этом практически неизвестен. Сон о Европе располагался во вневременном, платоническом измерении и кончался где-то на времени экзистенциализма. Пародию на тот образ «Европы», которым мы располагали, дает Венедикт Ерофеев в «заграничных» главках своих «Петушков», где, скажем, итальянцам отводится исключительно пение и рисование (кстати, Веничка был не на шутку смущен, когда «Москва—Петушки» появились во французском издании — и, значит, упомянутые им лица, вроде Симоны де Бовуар, могли ознакомиться с его словами о них; это одна из катастрофических точек схождения «Небесной Европы» с «земной», которое все мы пережили).

— Я была уверена, что никогда не увижу Вестминстера, — сказала я своему спутнику-англичанину в Лондоне в 1989 году.

— Значит, вы в своем «никогда», — ответил он.

В самом деле, нам пришлось встретиться с собственными «никогда», с тем шоком, когда «элизиум теней», платоническое al di là[5] ока-

[5] Потусторонний мир, загробье *(итал.)*.

зывается по эту сторону существования, имя обретает своего носителя; ибо наш Запад состоял из имен. Но этих имен и дат, и подробностей мы помнили несчетное множество.

Среди ценностей, которые принимались как западные, можно назвать прежде всего свободу, свободу от идеологического уничтожения и надзора (экономическая свобода мало интересовала описываемый мной круг); тягу к форме, к естественной сложности, к автономной красоте, интеллектуальному поиску, исторической перспективе. Правовой, экономический, социальный компоненты почти не входили в тогдашнюю «тему Запада». И это было вполне традиционно для культурного западничества в России: правовой «формализм» и этическое «законничество» всегда вызывали подозрение у самых просвещенных мыслителей и художников России.

Существенно то, что «мировая культура» европейского гуманизма противопоставлялась в нашем сознании не русской традиции (которая — в своем дореволюционном образе — также располагалась где-то в потустороннем мире, в Елисейских полях), но исключительно советской.

Встреча с реальным Западом, со своим «никогда», которая для участников культурного возрождения стала возможной к концу 80-х годов, естественно сместила и смешала его платонический образ; для многих этот опыт оказался разочаровывающим, в совершенно том же роде, что и для российских путешественников прошлого. По этой или по каким-то иным причинам стало очевидно, что прежнее культуртрегерство теряет свою творческую актуальность. Перевод и историко-культурные исследования становятся делом работников, профессионалов, необходимой рутиной, а не риском и призванием творческого авангарда или элиты, как это было все предыдущие годы.

Тот массовый образ Запада, который вошел в постсоветское общество, остается за пределами моих заметок; это тема для социологов. Моя тема — Запад в современном гуманитарном творчестве, в искусстве и публицистике.

И здесь можно заметить, что вектор западного (что почти автоматически отождествляется с демократичным в политическом смысле и новейшим в художественном и ментальном) начинает превращаться в своего рода идеологическую конструкцию, в идеологию внеидеологичности. «Цивилизованным» и «современным» предполагается тотальный релятивизм, снятие этических и эстетических ограничений (которыми, в сущности, советская культура и не обладала) и образ «игры» как ведущего способа мировосприятия и действия. Несомненно, имея прообраз в некоторых культурных явлениях постмодернистской западной культуры, русская реплика — в художественных и философских сочинениях последних лет — вновь становится явлением характерно местного российского нигилизма. Это деструктивное западничество (в своем роде аналог «вольнодумству», политическому, религиозному и моральному фрондерству прошлых веков, полагавшему себя европейской новацией в «косной России») может быть связано с конструктивными усилиями 70-х годов только отрицательной связью.

Противостоящий такому западничеству интегризм, новый национализм (часто с православной атрибутикой) связан такой же обратной связью со своим «предшественником»: религиозным возрождением 70-х годов, которое несло освободительный пафос. Ядро культурного (западнического) возрождения и возрождения религиозного составляли, в сущности, те же люди. В противостоянии новых православных и новых западников, поделивших публичную территорию культуры, им не оставлено места. Антизападники и западники современности располагают по сути одним и тем же образом Запада — «бездуховным» в терминологии фундаменталистов, антитрадиционным, скептическим, утилитаристским. Их борьба вокруг этого мифа, в которой стороны загоняют друг друга во все более крайний радикализм, не сулит никакого плодотворного исхода.

Серьезная работа по изучению Европы и Америки как реальных систем ценностей происходит в других областях: в экономической, юридической, социологической. И это, в отличие от карикатурного западничества и славянофильства современного искусства и гуманитарной мысли, — действительно новое явление в российской истории.

Быть может, эти заметки, смущающие меня своей далекостью от профессиональной, документированной социологии и политологии, могут сослужить некоторую пользу в выяснении важнейшей, на мой взгляд, проблемы: проблемы того, насколько были подготовлены нынешние процессы в прошлом; проблемы преемственности либерализованной сверху современной России тому проекту, который несло в себе культурное сопротивление конца советской эпохи. Как нетрудно заключить, к нынешнему времени этот культурный проект кажется решительно отброшенным.

ВАДИМ ЦАРЕВ

Евразийство, или Скифилософия растерянности

Но не убился, а растерялся

Про меня журнал «Знание — сила» писал, что я всеми огневыми средствами пресекаю полеты фантазии над Евразией, и это справедливо. А почему — тому, как выражались в старину, следуют пункты.

В конце 1994 года известный в Москве теоретический клуб «Свободное слово» (при Союзе кинематографистов) устроил обсуждение: «Состоится ли «второй мир»?» Ведущий А.С. Панарин заранее, затравки ради, предложил участникам встречи вопросы. Среди прочих: что стоит за образом России как «второго мира»?

Отвечая, в самом деле попытаюсь применить доступные огневые средства для пресечения полетов фантазии над Евразией.

За образом России как «второго мира» не стоит ничего, кроме космической пустоты и вселенского гула. Сам образ, может быть, и стоит, а остальное все мимо идет. Россия — никакой не второй мир, Россия — первый, европейский мир. Может быть, его граница, но все-таки граница Европы, не Азии.

Россия действительно страна, которая одной ногой стоит в Азии, другой в Европе, а что у нее между ног, то требует неподцензурного разговора. Уходя от опасных шуточек и рассуждая последовательно, можно вычислить основные возможности для евразийства, можно перейти из снов разума в неразумную явь, из вымечтанной отдельными людьми возможности в разделяемую всеми действительность. Каков при этом наш путь? Осененная двуглавою птицей, Русь, чем несешься ты, что высиживаешь?

Итак, начинаем ab ovo. Можно быть евразийской страной по природе, по естеству, в силу врожденных обстоятельств, возникших самопроизвольно, потому устраняемых или переменяемых тоже исключительно естественным путем, вне зависимости от чьих-то желаний или нежеланий.

Можно быть евразийской страной, так сказать, по заражению, из-за доступа в кровь азиатского окислителя.

Можно обазиатиться по соприкосновению, перенимая внешние формы соседствующей с нами жизни. Хотя где кума и кумы, а где Каракумы!

Насильно мил не будешь, но что из этого? Можно, наконец, назначиться в посредники между Востоком и Западом — по щучьему велению, по собственному хотению. Раз уж мы такой сказочный народ. Одно из самых известных предсказаний евроазиатской судьбы для России связано с гаданиями по географическим картам.

Это правда, мы на евразийском материке. Заметим, впрочем, что из всех стран только Великобритания, Ирландия и Исландия не вполне евразийские страны, потому что они отделены от Евразии кое-какой водою.

География не говорит ни о чем, кроме как о географии. Географические обстоятельства, конечно, значимы, но география не только сближает соседствующие народы. Общие границы способны, к сожалению, и ссорить. Евразийство не привяжешь к пограничному столбу. Ну, а такая стержневая данность культуры, как язык, — писал же О.Сулейменов в «Аз и Я» о тюркизмах в русском языке?

Тюркизмы тюркизмами, но и большая язы-

Эта статья является фрагментом книги Вадима Царева «Границы и грани европеизма. Западная ментальность и российский умострой», которая готовится к печати Фондом Дж. Сороса.

ковая близость не гарантирует родства душ. Югославский, русско-украинский примеры перед глазами.

По теории лингвистической относительности в языках европейского круга запечатлены глубинные абстракции, не воспринимаемые без переучивания людьми других — по-своему развитых — культур.

Б.Л.Уорф среди языковых шифров, составляющих содержание европейской картины мира, выделял представления о скорости и ускорении, осевом соотношении времени и величин.

С этой точки зрения, Россия свою европейскость доказала наработками в математике, теоретической физике, прикладной инженерии. Не только профессиональные установки, но и фантомы идеологии отражают у нас общеевропейские архетипы. На чем обещали в начале перестройки всем сердце успокоить? Не на *ускорении* ли?

Да, «мы не скифы, азиатцы, мы европейцам прочим братцы» — раз и в обыденной жизни, и в политических несуразицах русский дух проявляется как дух европейский.

Помимо языка культуру держит конструкция души у людей, которые создают эту культуру и поддерживают ее, — то, что я называю умостроем и что на Западе называется ментальностью и менталитетом. Русская культура по ментальности — культура европейская. Ее ключевые образы, основные культур-метафоры — европейские по природе и происхождению. Они цивилизованы, поскольку для русского человека, как и для европейца, общество — это город, то есть civitas.

Русская культура строится на характерной для всей Европы противоположности или, может быть, правильнее сказать, симметрии городского и негородского пространства, цивилизации и виллизации. Другое дело, что в русской культуре есть одна почти мистическая особенность — она откликается на все нововведения и все быстрые включения в нее нового культурного материала откатом назад, укреплением на пройденном.

Например, перед приходом варягов на Русь жизнь племен, которые в конце концов составили прарусскую общность, продвинулась от родовых отношений к отношениям племенным. Варяги подтолкнули обратный ход, о чем писал Ключевский, восстановлением родовых связей на уровне, который плохо объясним с точки зрения классических формационных схем, но который показывает, что родовые отношения вовсе не обязательно и не всегда есть первая ступенька эволюции общественных связей по сравнению с племенем. Приход варягов, у которых родовые связи наряду с племенной иерархией были сохранены, может быть, как ни у каких других европейских народов той поры, привел к тому, что на Руси укоренилось особое сопряжение племенности и родства. На долгие времена отладилось единение по родам, которое наблюдается и в правлении Ивана Грозного, и в пору «смуты». Это знаменитое местничество, когда родовые связи, родовая генеалогия, родовая история, будучи, с точки зрения марксистских историков, препятствием для общественного развития, подспудно содействовали внедрению того, что было отражением и продолжением западного индивидуализма и что можно назвать российской породной индивидуальностью.

Ветвистость общественного развития такова, что жесткая схематика, этапность сдвигов были сглаженней в действительности и, если можно так выразиться, человекоустремленнее, чем кажутся. Россия, которая часто воспринимала толчки к изменениям извне, использовала или впитывала эти побудители не для того, чтобы обновляться, а чтобы сохраняться. Эволюция России была в каком-то смысле эволюцией не календарной, а летосчислительной. Русская культура в итоге использовала новшества для того, чтобы распробовать по глотку те частности существования, которые западноевропейские страны освоили залпом. Русская культура — это культура средневековая. Для тех, кто занимается западноевропейской медиевистикой, Россия интересна как заповедник, где многое из того, что Западной Европой давно пройдено, существует или зарождается именно сейчас.

В русском умострое сохранилось общеевропейское предчувствие конца истории. Какая еще цивилизация, кроме европейской, создавала людей со всеобщим врожденным ощущением, что вся их совместная жизнь рано или поздно должна быть пресечена? Не отдельное, личное бытие, а историческая жизнь всех людей вместе взятых. Парадокс жизнечувствования, в свете каверз которого соборность не защищает от истории (хотя может защитить от каких-то близлежащих опасностей), но сулит ее конец, — этот парадокс находит отклик и в

русской душе. Страх войны, стихийных бедствий, что объединяет самого утонченного носителя русской культуры и самых простецких мужика или бабу, — это общеевропейское чувство.

Кстати, «страх» слово не совсем подходящее. Эсхатизм — ощущение, что история непременно закончится, — может быть светлым и бесстрашным. Католик, например, ожидает конца света как награды. Страшный Суд — это возможность быть помилованным, несмотря на прегрешения. Это надежда на вечность и освобождение от тягот общения с себе подобными.

Но, быть может, Россия стала азиатской страной «по заражению»? Потому что она приближена к Азии, проникает в нее и испытывает со стороны Азии ответный напор?

Культуры как органичное целое откликаются на воздействие других органических культур, но если мы в биологии признали, что ламаркистская схема передачи благоприобретенных признаков не действует, то можно ли быть уверенным в прямом наследовании от эпохи к эпохе последствий межкультурного взаимодействия?

Да, Россия сталкивается с Азией, что оставляет в российской культуре следы, каким-то образом влияет на тонус культуры, но это не значит, что поколения, которые пережили такие изменения, передадут их следующим поколениям, превратив в неотчуждаемый отличительный признак.

Напротив, русская культура на привнесения отвечает устрожением своего культурного генофонда. Воспроизводит его с тем меньшим рассеиванием самобытности, чем сильнее инородное воздействие. Изменения в одном поколении при смене поколений парадоксальным образом оказываются препятствием для настоящей изменчивости. Кто доказал, что прививка Азии к России обязательно приводит к заражению Азией, а не наоборот — к усилению иммунитета по отношению к ней? Как никакой другой европейский народ, русские вынуждены сообщаться с Востоком, русский культурный материал — с азиатским культурным материалом. Но Россия отнюдь не пластилин, который сохраняет приданные формы, покуда они не будут перемяты во что-то другое.

События последних лет показали глубину отчуждения «русскоязычных» от коренного населения сопредельных стран. Дело здесь не в прибалтах или азиатах, а, скорее, в некоем общеславянском таланте разобщения. Посмотрите, много ли лада между братьями-славянами хотя бы в пространстве между Сивцевом Вражком и Славомиром Мрожеком?

Способность окунаться не смачиваясь — едва ли не основная русская особенность. Вы заметили, например, что в некоторых областях Сибири сохранен южнорусский говор? Потомство переселенцев откуда-нибудь из-под Воронежа сберегло признаки, которые, казалось, должны были утратиться с переменой окружения. Русские, родившиеся и выросшие в Армении или Грузии, не зная местного языка, говорят, тем не менее, с местным акцентом. Но русская община в глубине Азии сохраняет культурные черты, принесенные с собой, никак не обновляясь и, если так можно выразиться, даже коснея в своей безакцентной русскости.

Значит, с заражением не все обстоит так, как хотелось бы ревнителям евразийскости. Остается последнее — сближение по назначению, в силу миссии белого человека. Здесь хорошо бы приглядеться к аргументу, согласно которому русские должны занять место посредника между Европой и Азией. Мысль, по-моему, такая: «Русским никогда не догнать европейцев и, чтобы не быть бедными родственниками Европы, лучше заняться Азией». В подоплеке этой идеи заключено убеждение, что Азия — податливый и доступный для погружения материал. Да откуда же?

Европейцы, плохо или хорошо, душевно согласуемы с русскими, но азиаты с их замкнутым миром никогда никого в свой мир не допускали и не допустят. Надеяться, что Восток открыт для заселения, можно только исходя из европоцентризма. Разве древняя культура Китая или древняя среднеазиатская культура таковы, что они охотно примут русского, которому неуютно на Западе? Их мир устроен не менее сложно и культурное пространство заполнено не менее, чем в Западной Европе. Чужакам там делать нечего, если подразумевать под «деланием» преодоление сопротивления вторжению.

Не думаю, что русская пассионарность способна перебороть улыбчиво невозмутимый азиатский отпор. Не следует мечтать об Азии как о силе, которую пересилит русская сила. Азия не примет русских только за счет слабости аборигенов, их мнимой неспособности сопротивляться.

Остается гипотетическая возможность ненасильственного посредничества. Оно могло быть ненасильственным в том случае, если бы русские действительно оказались равновелики в своих азиатской и европейской ипостасях. Но мы уже приняли, что русские — бедные родственники Европы. С другой стороны, они вообще не родственники древних культур Востока. Что они могут предложить?

Азия уже не раз показывала, что она не жалует посредников, предпочитая товар из первых рук. Поэтому не стоит челночничать. Давайте будем Европой, тогда со временем понадобимся и Азии.

Представление о мессианизме народа, его выделенности перед Всевышним — представление не христианское. Богоносность, ракетоносность, евразийство — за всем этим надежда на исключительность, чуждая духу апостолического учения.

Если не мессианская идея, то, может быть, что-то другое побудит Россию и русских к движению навстречу «свету с Востока»? Например, моторное беспокойство, охота к перемене мест обозначены волшебными словами «пассионарность» — «субпассионарность»?

Пересказчиков и обговорщиков гумилевского учения нынче сколько угодно. Как водится, многие воспользовались громким именем, чтобы, крепя партийность под знаком «како верую-юши», в очередной раз поотделять злаки от плевел. Не меньше и тех, кому важна не идея, а непрямые извлечения из нее. Эти алхимики смысла заняты старинным интеллигентским делом возгонки тенденции в квинтэссенцию. Рядом с незаинтересованностью в истине простое добродушное непонимание выглядит аркадийской отрадой.

Странные мы люди, честное слово. В кои-то веки при всеобщем начетничестве и безрассудстве рождается самостоятельное суждение, а те, кто вроде бы должен его оценить по достоинству, отнюдь этого не делают, наоборот, поднимают вокруг всякой частности возню самолюбий. Геростратство и геростраети вместо погружения в великую идею, вместо трепета ответных чувств. Конечно, люди есть люди помимо квартирного вопроса: при столкновении с непомерно большим в них поднимается чувственная вьюга, которую отчасти умеряет инстинктивное принижение величия.

Сказывается и отечественная история, где нравственные позывы оборачиваются чистками, а охранительность — опричниной и погромами, поэтому деяния у нас оценивают не по существу, а по тому, как они могут быть повернуты, причем не самими даже перводелателями, но некими возможными мальчишами-плохишами — «яко попадутся им в руки».

В достойном нужно искать достоинства. Странно ведь при виде классического мрамора первым делом высматривать в нем пятна и трещины или — того пуще — воображать, как он на вас падает. В хорошем и достоверном истолковании почти столько же красоты, сколько и в самой истолковываемой идее. Идея же может быть печальна, но, тем не менее, прекрасна, как микеланджеловская «Пьета».

Особый случай, когда, признавая значимость открытия, сосредоточиваются, однако, не на его смысле, а на изъянах авторского обоснования. Меж тем открытия нередко оказываются беззаконными кометами: непонятно, откуда и как они появляются. Люди могут быть гениальными архитекторами, но не гениальными инженерами своих мыслей. Именно поэтому один толковый человек призывал не путать открытие с его обоснованием.

Сказанное не относится к этническому учению Льва Гумилева, инженерия которого достойна его архитектуры. Конечно, Л.Н., как и многим другим крупным людям, было свойственно водить за нос окружение, прятать концы в воду, потребность самоутаивания не менее настоятельна, нежели потребность самозаявления. В.Н.Лазарев, самый, пожалуй, крупный советский искусствовед, был единственным, кто достоин отнесения к «знаточескому» искусствознанию. Он мог с одного взгляда атрибутировать, например, новгородскую плакетку, тут же воссоздав ее историю. А учеников своих воспитал совершенно в ином духе — все они получились идеологами искусства, охотниками за «содержанием» и певцами «убегающих теней».

Кстати, об идеологиях. Вокруг взглядов Л.Гумилева идет борьба на предмет того, каким словом и к чему пригвоздить эти взгляды. Помоему, однако, не важно, что создано Гумилевым: идея, теория, учение, миф или идеология. Некогда гулял по городу Баку сумасшедший старец, который возглашал: «Я первый классик, последний романтик. Я покорил Марику Рокк». Так вот, рок наш в том, что пустя-

ковыми словесами мы отводим себе глаза от двух непреложностей: Л.Н.Гумилев был последним романтиком русского космизма и он первым из видных граждан СССР — без, что называется, понта и разрывания ворота — вернулся к бессмертной классике христианства.

В коллективистском обществе трудно понять и трудно принять краеугольный христианский завет, который отличает религию Христа от других религий: смысл личного существования — в отчеловечивании себя от общества. Общество человекоподобно или зверообразно, но при всех случаях оно не может быть лучше отдельного человека и быть его достойно.

Первооснова идеи пассионарности — воистину христианское убеждение, что общество (народ, этнос) способно быть единотельным существом. Ландшафты, муссоны, солнечный ветер, перемены в растительном и животном мире, сдвиги в органике человека в итоге природных перемен претворяют иногда роды, племена — с их лошадьми, овцами, рабами и женами — в единое гигантское существо. Подобно Левиафану, который только и делает что бороздит океаны, превращая воды в «кипящую мазь», сплоченный этнос снимается с обжитых мест и бесцельно движется, движется, движется. Кочевье будоражит оседлых, сбивает их в табун, в табуне выделяются особи, за которыми идут остальные — иногда к молочным рекам с кисельными берегами, а иногда к обрыву.

В пассионарности принято усматривать некоторое высокое назначение и личный выбор, что, по-моему, вполне чуждо гумилевской мысли. Пассионарность страдательна в двух смыслах: она не избираема, а получаема по рождению и заражению, и она причиняет страдания.

Когда миллионы людей вынуждены бросать свои избы, переселяясь в городские трущобы, они вынуждены и впасть в свальную жизнь с общим кровообменом (вши, клопы, комары, блохи), общим строем чувств («инстинкты толпы», «поведение толпы»). В дыхании человека присутствует адреналин. Ничтожные доли этого гормона влияют на настроение и поведение. Поездка в автобусе на службу сливает воедино метаболику отдельных граждан не меньше, чем утренняя совместная пробежка рабочих муравьев. Великую победу над фашизмом одержало население бараков и коммуналок. Вытеснение трущоб хрущобами сделало невозможным великое переселение народа, последнее из которых увенчалось взятием Берлина. Вернее, освоением целинных и залежных земель.

Смысл пассионарности — в избавлении от нее. Охваченные пассионарностью катятся по безбрежным просторам, подобно тому как охваченные огнем катаются по земле. Пламя сбито, и, если не наступил вечный покой, рано или поздно придет спокойствие. К счастью, не все возможности перестать быть летунами обязательно летальны.

Очевидно, не каждому по душе беспассионарная жизнь. В ней нет места сверхценным идеям и чьим-то харизмам. Новых савонарол, атилл, лениных окорачивает выбор: или плавай, подобно нарциссу, в своей ограниченной проруби, или, пожалуйста, бейся на здоровье светлой головою об искристый лед.

Напрасно уличают Л.Н.Гумилева в потайном национализме и неуважении к заслуженным нацменьшинствам: из его учения ясно следует, что этносы и нации уходят, люди остаются. Смертность народа есть подтверждение и проявление бессмертия человека. До конца истории доживут не русские или американцы, не эллины или иудеи, а вы или я, или наши дети и внуки. Разве не это писал апостол Павел?

Не должно нам уповать на стайную судьбу, видеть в отдельных людях заложников выживания нации. Не нужно уповать и на вождей: харизматик в пассионарном существовании опаснее, а в нормальной жизни хуже маразматика.

Русские в истекшем столетии много двигались скопом: туда-сюда, обратно, тебе и мне приятно. На это и надежда: история показывает, что от пассионарности отдыхают веками. Так что, думаю, не ходить нам на Восток, посидим парочку столетий дома, в Европе. Отдышимся, поживем оседло, займемся своим делом. Каждый — своим. И не ради чужого дяди-харизматика, а ради собственного. Пусть он и не семи пядей во лбу.

ЛЮДМИЛА САРАСКИНА

«Я вернулся в Россию вовремя»

ТЕЛЕПЕЙЗАЖ С СОЛЖЕНИЦЫНЫМ

Весной 1994 года, как раз накануне уже объявленного прилета А.И.Солженицына во Владивосток, одно крупнейшее и известнейшее средство массовой информации обратилось ко мне по телефону с пикантным предложением — отслеживать первые шаги знаменитого «возвращенца» по родной земле и «фиксировать в материале» те из них, которые окажутся наиболее «смешными, нелепыми, несуразными». Требовался, короче говоря, моральный компромат.

Теперь, по прошествии времени, после почти двухмесячного путешествия Солженицына по России и года, прожитого им в Москве, можно видеть, что установка «мочить и топить», выработанная не в ходе, а накануне возвращения писателя, была воспринята многими пишущими и говорящими отнюдь не с брезгливостью, а с азартом, воодушевлением и просто с удовольствием. Что может быть приятнее для самоутверждающегося автора, чем лишний раз напомнить человечеству: в нашем Отечестве пророков нет — кончились; а может, их и вообще не было. Что может быть отраднее для людей мелкого самолюбия, чем уличить великого человека в человеческих же слабостях, подсмотрев какие-нибудь снижающие образ бытовые подробности, подслушав нехрестоматийные интонации в споре, допустим, с женой. От чего еще получит наш обличитель столько кайфа (чувство глубокого удовлетворения плюс сознание исполненного долга), сколько от своего публичного заявления — с имярек «все уже ясно». А нет великого человека или величина провозглашена мнимой — и нет проблемы.

Собственно говоря, такое течение мыслей и такое качество переживаний стары, как мир. Давно замечено: «Любит человек падение праведного и позор его». В случае Солженицына роль обобщенного человека, человека толпы, с тайным вначале, а потом и с явным злорадством ожидающего, что кумир будет освистан, что он то ли поскользнется на арбузной корке, то ли разобьет старинную китайскую вазу, стали играть столичные СМИ, и самое эффективное из них — телевидение.

...Опять хочу вернуться к весне 1994-го. Солженицыны собирались в отъезд, упаковывали книги, прощались с соседями и знакомыми по Кавендишу, городку в Вермонте, где они прожили восемнадцать лет. Между прочим, Америка, давшая приют опальному писателю, провожала его с должным уважением. «Беспрецедентный моральный авторитет, — сказал о нем диктор американского телевидения. — Он не пел гимнов Западу, а осуждал его за отсутствие духовности, за разлагающее влияние материализма». В достойных события тонах высказался (тоже из-за океана) Эрнст Неизвестный: «Солженицын по совокупности своей — как личность, как писатель, как историк, как нравственный проповедник — разламывает рамки узкополитического подхода. В этом он абсолютно последовательное русское явление». Знаменитый скульптор-монументалист, находясь в своей нью-йоркской мастерской, не поскупился добавить: «Есть люди судьбы. Люди, которыми рок, Бог или судьба пишут историю».

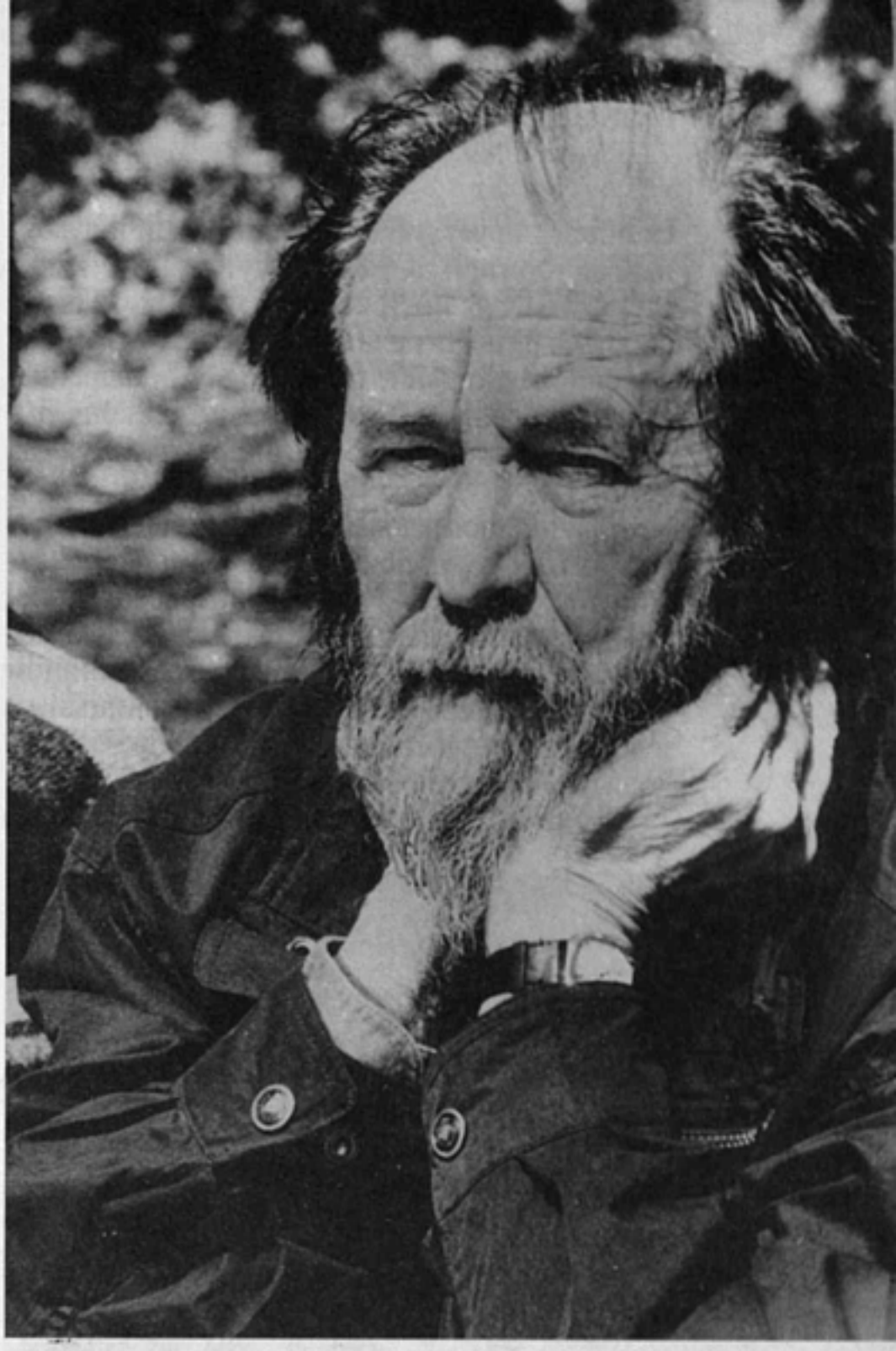
Похоже, для многих отечественных (уточню: столичных) телепрограмм предложенная интонация сразу оказалась неприемлемой, а взятая — в частности, Эрнстом Неизвестным — нота слишком высокой. И они наперегонки бросились эту интонацию менять и эту ноту снижать. Солженицын только выходил на летное поле Магадана, где заправлялся самолет, а телевизионные дикторы сообщали нам, что лишь 42 процента населения придают большое значение приезду писателя. Солженицын едва успел поклониться колымской земле (позже раздраженный телекритик напишет об этом так: «Картинно поклонившись в пояс и прикоснувшись ладонью к асфальту, Солженицын выпрямляется с «лицом одухотворенным и строгим» и произносит патетическую, заранее отрепетированную речь»), а программа «Намедни» в разудалом стиле стёба сообщала: «Солженицын вос-

ходит с Востока». Корреспондент «Намедни», отточивший свое перо в описаниях светских тусовок, сообщал добытые «низкие» подробности: организаторы поездки «пригнали два вагона из президентского поезда», писатель решил остановиться «не в доме приемов, а в обычной гостинице, без горячей воды, но с тараканами». Понятно, что компроматом он, по-видимому, искренне считал обе подробности. Так что пока Солженицын произносил свои проникновенные слова об «истерзанной, обескураженной, ошеломленной России, в метаниях ищущей саму себя», столичные информаторы с миной неподкупных ревизоров подсчитывали, имеют ли место в сценарии возвращения писателя на Родину, с одной стороны, халява, с другой — популизм и показуха. И всякий раз все удивительным образом сходилось.

Бывало и так: только-только какая-нибудь из новостных программ даст полминутный фрагмент встречи Солженицына с рабочими, врачами или студентами, немедленно развернутым комментарием к такой встрече оказывается программа регулярная. И вот ведущий, как бы желая возместить телезрителям дефицит непосредственных телевпечатлений, комментирует: «Есть ли повод для ажиотажа? В Россию возвращается пожилой человек, не самый худший из русских писателей, книги которого лежат в магазинах штабелями и популярностью не пользуются. Скорее, не нам надо думать, как мы его встретим, а ему надо думать, знает ли он свою родную страну...» (программа «Не вырубить!»).

К сожалению, не только у Натальи Дмитриевны Солженицыной, которой и положено быть в данном случае человеком пристрастным (Маргарита за Мастера и окна била, и разгром в квартире обидчика устроила), но у простого, неангажированного телезрителя были все основания сказать о российских журналистах: «Они замалчивали поездку Солженицына или пытались высмеять, принизить его значение».

Справедливости ради надо, конечно, оговориться: не все замалчивали и не все смеялись. Многие, напротив, тревожились. Взволнованным, даже взвинченным голосом предупреждала мир ведущая НТВ Татьяна Миткова, что в Иркутске писателя собираются встречать местные национал-патриоты, а в Красноярске — соратники Александра Баркашова и что отказ Солженицына (уже им озвученный) от участия в политике многие всерьез не воспринимают. «В Россию возвращается русский националист», — уже без намеков объяснял в «Итогах»



А. И. Солженицын. Весна 1995 года

Евгений Киселев. Впрочем, особо нервных зрителей он спешил успокоить: «Не надо ставить знака равенства между Солженицыным и ультранационалистами». Позже, уже в личной встрече, Евгений Киселев продемонстрирует высший пилотаж — мастерство политического отгораживания телеинтервьюера от интервьюируемого. «Вы отдаете себе отчет, — спросит он у Солженицына, будто тот малое дитя или невменяем, — что коммунисты могут использовать ваши идеи как свои? Вы не боитесь, что ваши слова будут восприняты как обоюдоострое оружие?»

В те же именно дни тревожного для столичного телевидения путешествия Солженицына по стране вышли в эфир и памятные мне «Подробности» с Николаем Сванидзе и Владимиром Лукиным, уже не послом в США, а депутатом Госдумы.

«После смерти Сахарова в России нет непререкаемого нравственного авторитета, — торжественно начал Сванидзе. — Считаете ли вы, что Солженицын — тот самый человек, который

сконцентрирует в себе нравственный и духовный авторитет? К нему будут ходить, как в Мекку. За его мнения, за его позицию будут бороться различные политические группы — за его снисходительное слово, за его поощрение, за его одобрение». «Чем это все может кончиться?» — почти панически спросил у Лукина Сванидзе.

Конечно, последовавший замечательный ответ В.П.Лукина «обвинение» может и не засчитать: Лукин — лицо заинтересованное, необъективное, так как в бытность свою послом России в США вступил с гражданином России, живущим в Америке, Солженицыным в дружескую переписку, а стало быть, мог находиться под его обаянием.

«Он не мог не приехать. Он человек России

В Тобольске

и человек судьбы. Обе эти линии неизбежно вели его к России. Несколько раз он делал такой выбор, который захватывал воображение. Он, фактически в одиночку, бросил вызов огромной, чудовищной, невиданной до этого государственной машине — чудовищной, пусть деградировавшей, но все еще эффективной. И он выиграл, в сущности... И он, не будем этого забывать, не уехал сам — его буквально вынесли из России... Для меня и людей моего круга то, что скажет Солженицын, его похвала или порицание значат очень много. Но значит ли это очень многое для очень многих?».

И далее Лукин, который, судя по всему, уже тогда мог предвидеть (или уже знал) реакции «очень многих» на появление Солженицына в российской политической и общественной жизни, задал телеведущему еще один риторический вопрос, нарушая привычную для политика и дипломата лексическую сдержанность: «Насколько мы оскотинели, чтобы не слушать или слушать таких людей, как Солженицын?»

Теперь, год спустя, В.П.Лукин, наверное, и сам мог бы в точных словах определить степень этого процесса.

Следует, однако, сделать еще одну оговорку. И сам А.И.Солженицын, и люди из его близкого круга, и очевидцы его общений в российской провинции в один голос свидетельствуют об остром дружелюбии встреч, о сотнях, тысячах народа из глубинки, жаждавших именно слова, а не зрелища, не шоу. Километры видеопленки без обмана запечатлели диалоги Солженицына с теми, кто пришел его слушать, спрашивать, а также говорить. Ему жаловались,

В Хабаровском крае

его упрекали, его побуждали выступать, от него требовали объяснений, но все происходившее было взаправду, без глума и зубоскальства. Русская провинция была той самой аудиторией, с которой можно было говорить на одном языке. Солженицын назвал этот язык языком боли. Моя оговорка — о провинции.

«Москва всегда жила другой жизнью. Москва относится к остальной России, как Европа к Москве». «В столице создался эллипсоид, внутри которого остро реагируют лишь друг на друга. Они (люди эллипсоида. — *Л.С.*) перестают чувствовать, что происходит вокруг и за пределами» — это из телевизионных высказываний Солженицына.

В очередной раз Москва публично продемонстрировала, что она не верит ни стонам, ни слезам. Слова Солженицына («Я не могу уйти

от народной боли... Я приехал сюда не потому, что страна цветет... Я хочу понять, какими путями выбраться из семидесятипятилетней трясины...»), осколочно пробивавшиеся на телеэкран во время его путешествия, воспринимались внутри московского «эллипсоида» как зловредная пропаганда оппозиционных идей и едва ли не как начало предвыборной кампании самого Солженицына. За 55 дней поездки по стране он успел сказать столько, что к его приезду в Москву «эллипсоид» раскалился добела: Геннадий Зюганов на всякий случай сделал публичное заявление о том, что будущий президент должен быть молодым и здоровым; Елена Боннэр сетовала, что некоторые положения патриотической позиции Солженицына весьма опасны; Сергей Медведев (тогда еще

В Омске

не пресс-секретарь президента, а тележурналист) предупреждал, что с таким критиком правительству и президенту будет весьма неуютно; Глеб Якунин заявлял, что критика Солженицыным гайдаро-чубайсовской программы его тревожит. Ключевая фигура «эллипсоида», Евгений Киселев, комментируя решение Госдумы пригласить Солженицына, был взволнован не на шутку: «Беспрецедентно: антикоммунист Солженицын получил право беспрепятственного (! — *Л.С.*) обращения к российскому народу благодаря голосованию фракции коммунистов. Похоже, они действительно хотят поднять его как свое знамя». (Интересно, какими мыслил себе Е.Киселев препятствия для общения Солженицына с народом?)

Имея сегодня перед глазами обширный телематериал, связанный с темой возвращения Солженицына, можно лишь поражаться, как согласованно разные телепрограммы выражали одну и ту же тревогу, одни и те же опасения; как тщательно подбирались фигуры, умевшие прилично изобразить на экране общественную озабоченность появлением на политическом небосклоне беззаконной кометы. Впрочем, цену этим приличиям определил во «Взгляде» (первой московской программе, пригласившей Солженицына в студию) его ведущий Александр Любимов: «Если бы он (Солженицын) умер по дороге, тогда бы ему раздалась хвала из уст всех политиков...»

Итак, Москва встретила Солженицына не столько любовью, сколько боязнью, не столько надеждой, сколько ревностью. Из всех чувств, разрывавших «эллипсоид», политическая рев-

На юге России

ность к автору «Красного колеса» выглядела наиболее удручающе: дело не в том, что, условно говоря, «претенденты» видели в Солженицыне соперника, конкурента, а в том, что *его* соперниками они считали *себя*.

Следуя нравам «эллипсоида», легко можно составить несколько сценариев политического поведения Солженицына, которое так или иначе вписывалось бы в привычную и понятную картину: и в том случае, если бы писатель, взволнованный негативными впечатлениями, подхватил знамя коммунистической и национал-патриотической оппозиции, и в том случае, если бы он как антикоммунист сомкнулся с рядами сторонников существующего режима, он был бы своим, объяснимым.

Однако он ничего ни у кого не подхватил и ни с кем не сомкнулся: поначалу появляясь на

людях, то есть перед камерой, он вынимал из кармана листок бумаги, на котором бисерным почерком, убористо были записаны пункты для обязательного произнесения. Торопясь, не подымая глаз от листка — чтобы не прервали, почти в телеграфном стиле, он зачитывал то, что услышал там, в глубинке, и что обещал «довести» до большого начальства.

«Россия сегодня в большой многосторонней беде. Стон стоит. Деревня работает бесплатно. Крестьянство по-прежнему во власти колхозно-совхозного начальства. Сельское хозяйство может иссякнуть. Врачи и учителя работают уже по инерции долга. Демократии нет. Народ — не материал для избирательной кампании. 63 процента населения или бедны, или нищие. Людям не во что одеться, ходят в старом запасе. Двух буханок хлеба в день уже не купить. Нельзя поехать к родным даже на похороны. Позвонить в другой город, другую республику — месячный заработок. Рождение ребенка — подвиг, почти безрассудство. Вымирают люди среднего возраста, людей низа выбросили из жизни. Москва отвернулась от России».

В сущности, это же самое Солженицын «доводил» депутатам Госдумы, в полупустом зале, под перекрестьем то агрессивно-глумливых, то снисходительно-покровительственных гримас. «Эллипсоид» среагировал безошибочно: какими бы страстями он ни кипел внутри себя, чужак был опознан мгновенно.

Депутат Нуйкин: «...Жалею человека, который не осознает, что он настолько не соответствует сейчас нашей ситуации, что в итоге оказывается он никому не нужен».

Депутат Жириновский: «Его беда в том, что он не знает, что говорит по сценарию ЦРУ. Ему навязали эту концепцию, потому что увидели победу нашей партии, основанной на хорошем, здоровом патриотизме. Это идеологическая диверсия».

Дело было, однако, не в том, что взгляды Солженицына на беды народные, государственное устройство и территориальное деление России не совпали ни с установками «Выбора России», ни с программными принципами ЛДПР. Персонажам нынешней власти смысл высказываний Солженицына оказался враждебен заведомо — как не имеющий конкретно-партийной цели и не отвечающий каким бы то ни было групповым интересам. Кроме того: нет сегодня в России такой партии, в программе которой органически сочетались бы антикоммунистический пафос, национально ориентированное историческое мышление и демократический патриотизм; свой политический букет Солженицын составил, что называется, мимо моды — партийной моды.

Когда стало понятно, что Солженицын не намерен «определяться» в партийно-политическом смысле, когда стало очевидно, что он остался в своей роли русского писателя и что за его спиной никого нет, собственно политики махнули на него рукой; как скажет об этом Ф.Бурлацкий, «в святые места Солженицына не пустили». Пришла очередь писателей.

Я до сих пор не могу осознать, почему одно из самых резких, самых несправедливых, самых некрасивых телевысказываний, за которым прямо-таки клокочет раздражение (если не сказать: злоба), принадлежит литератору внешне весьма удачливому, благополучно живущему на две страны, либералу Василию Аксенову. «Мне основательно претит то, чем сейчас занимается Александр Исаевич Солженицын. Я понимаю, конечно, важное событие, переезд с одной дачи на другую, это серьезный момент в жизни. Но так обставлять это? Я просто удивлен, насколько у него не хватает чувства меры и чувства вкуса, насколько бестактны его ремарки. Это тяжелая поступь пророка. Из каждого следа предполагается излияние какого-то артезианского колодца. Мне все это очень не нравится. Я очень уважаю Александра Исаевича, но мы с ним работаем на очень разных поприщах. Я считаю себя участником словесного карнавала. А он свой писательский талант, который у него был весьма основательный, употребил на создание комплекса исторической журналистики... Я бы хотел, чтобы Александр Исаевич написал, как Толстой перед смертью, своего «Хаджи-Мурата», вместо того чтобы рьяно обустраивать Россию. Он в пророчествах не силен».

Если бы следовать логике Василия Павловича, полагалось бы немедленно полезть и к нему самому с советами — не гастролировать туда-обратно, а переехать, наконец, «с одной дачи на другую» и жить в одном месте; обосновавшись в России, заниматься не «словесным карнавалом», а хотя бы созданием учебников по литературе для русских детишек. Но, заметим, никто, в том числе и Солженицын, подобных советов ему не дает. Самое же поразительное связано с *пророкофобией* Аксенова. «Нет пророков в своем отечестве — и быть не должно. Не допустим», — так звучит телепассаж известного писателя-западника.

Между тем парадокс публичных появлений Солженицына, подозреваемого и обвиняемого в предосудительных занятиях предсказываниями, заключается в том, что он не поучает, а в

Во Владивостоке

основном *спрашивает*. Где же это видано, чтобы пророки в течение многих недель кочевали по транссибирской магистрали и по многу часов ежедневно расспрашивали простолюдинов об их бедах, записывая то, «о чем надо сказать в Москве», на сотнях страниц? Где это видано, чтобы пророки, дорвавшись до трибуны, действительно бы зачитывали подобные записи?

Солженицын, размышляя вслух о реальных, насущных проблемах, при всяком случае подчеркивает, что все годы своего изгнания он напряженно следил за жизнью страны. Встречаясь с простыми людьми, он надеется проверить (или опровергнуть) свои суждения, проверить (или исправить) свои впечатления. «Я приехал сюда не потому, что ищу, чтоб назвали меня пророком. Не нужно мне это. Я не знаю, как сложится мой завтрашний день».

И опять же: готовя цикл своих телевыступлений (15 минут два раза в месяц) для программы Останкино, Солженицын, вопреки древним пророкам, предрекавшим своему народу разные бедствия за его грехи, собирал вокруг себя *единомышленников* и вел с ними *диалог*. Среди его собеседников были, начиная с декабря прошлого года, самые разные люди: философ Никита Струве, поэт Юрий Кублановский, депутат Госдумы Владимир Лукин, офтальмолог Святослав Федоров, журналист Алексей Денисов. Многие из этих, а также других бесед начинались с вопроса: Солженицын выступал в роли *интервьюера*, а не пророка. Процитирую с сокращениями хотя бы его вопрос Юрию Кублановскому: «За почти полвека жизни вам пришлось очень много испытать. Сперва вы были непечатаемым, гонимым поэтом в СССР, вынужденно вращались в низах жизни. Потом КГБ вытеснил вас на Запад. Потом вы первый из эмигрантов вернулись в Россию. Первый! Хотя вас здесь не ждало никакое роскошное существование. Обобщая эти два опыта, вы, вероятно, очень многое можете сказать, сопоставляя мировоззрение и миросостояние сегодня?»

Солженицын интервьюировал, расспрашивал симпатичных ему людей, словно хотел доказать, что вывод его, сделанный в провинции («несмотря ни на что замечательно сохранилось умственное здоровье нации, энергия ее жизнедеятельности»), работает и в Москве. Поэтому он не поучал, скажем, Святослава Федорова, как тому обустраивать свою клинику и как платить персоналу, а приглашал известного профессора и общественного деятеля к искреннему разговору, радуясь, что есть такой человек и есть такой экономический опыт.

Скорее всего, тематика останкинских встреч определялась двумя соображениями: проблемами, которые в первую очередь волновали Солженицына, и наличием собеседников, с которыми он готов был эти проблемы обсуждать. Так, со Струве в первые дни нового года он говорил о религиозно-нравственном состоянии российского общества, о церковной жизни в России, о своих встречах с папой Иоанном Павлом II. С Кублановским (в середине января) — об интеллигенции и земстве, о раздраженном национальном чувстве и национал-социализме. С Лукиным (уже в марте) — о демографическом состоянии России. Далее были беседы о беженцах, о федеральном устройстве, о праве собственности и экономической свободе, о состоянии промышленности и культуры, о народном образовании и школе. Одной

только школе — учителям, учебникам, школьным программам и школьным зданиям — было посвящено три передачи. Несомненно, Солженицын «отдавал долги», рассказывая на всю страну о ее проблемах и бедах в той последовательности и с теми приоритетами, которые выстроились у него после многочисленных встреч на местах.

Но разве у нас так бывает, чтобы за человеком, тем более общественно значимым, общественно же признали право на свое понимание своих задач?! Не успели отгреметь возмущенные голоса политиков, слушавших Солженицына в Госдуме и объявивших его «ненужным», как вступило в действие грозное общественное мнение с обратным вектором. Как? Он рассуждает о конфессиях, о приватизации, о разломах духа, а *молчит* о Чечне? Тема *молчания* Солженицына, то есть нереагирования его на то или иное событие с той же оперативностью и с тем же пафосом, с каким реагируют, скажем, комментаторы НТВ, время от времени достигала апогея и разражалась скандалом — чьим-нибудь гневным выступлением в печати или на экране.

Каюсь, общему психозу «почему молчит Солженицын» в какой-то момент поддалась и я. И была наказана за свою лень и нелюбопытство: оказывается, еще 16 декабря 1994 года, на шестой день после начала военной акции федеральных войск в Чечне, Солженицын вновь был приглашен во «Взгляд», где в диалоге с А.Любимовым не молчал на эту жгучую тему.

Другое дело, что он опять вел себя вопреки ожиданиям «эллипсоида» и воспитанного им телезрителя: не кричал о кровавом режиме (как кричали одни) и не призывал к блицкригу при штурме Грозного (как призывали другие). Опять он не стал «определяться», так как, в отличие от первых и вторых, не искал для себя политического навара или морального капитала. Анализируя задним числом «чеченское» телевыступление Солженицына (которое, кстати, обширно процитировала единственная газета — «Русская мысль», выходящая в Париже), можно лишний раз убедиться, что его политическое самосознание адекватно не «пожеланиям трудящихся» и не сиюминутной конъюнктуре, а его же историческому мышлению.

Поэтому он размышлял о запущенности чеченской проблемы, о необходимости принципиального решения дилеммы — национальность и государственность. Еще три года назад Солженицын предлагал руководству России отойти от традиционных форм дипломатии и в ответ на требование независимости первыми признать таковую за Чечней — со всеми вытекающими для нее последствиями: визами, границами, посольскими особняками, внешней торговлей, национальной авиакомпанией. Наверное, кто-то из тех, кому Солженицын в связи с Чечней твердил о нетрадиционной дипломатии, вежливо посоветовал ему счастья в личной жизни и новых творческих свершений.

Но чем сегодня, в середине июля 1995 года, занимается правительственная делегация в Грозном, как не этой же нетрадиционной дипломатией — но только уже после семи месяцев войны, на фоне дотла разрушенной чеченской столицы, едва переведя дыхание после беспрецедентной в истории XX века трагедии в русском городе Буденновске, куда выплеснулся чеченский конфликт.

«Чечня — надо было дать ей самостоятельность. Именно, пожалуйста, — а русских оттуда забрать. Их там насилуют, грабят, в лицо плюют. Они бегут оттуда. Их там просто за собак считают», — говорил Солженицын в телеинтервью еще в июле 1994-го, за пять месяцев до начала войны, и, скорее всего, не вписался в идеологическую сетку той июльской недели. Русских оттуда не забрали, и, как мы помним, после выступления Солженицына в Думе, за полтора месяца до начала конфликта, его стыдил Жириновский: «Российское государство создавалось тысячу лет, и не писателю Солженицыну определять, где будут границы государства. Чудовищно».

Но вот что поразительно: будто гипноз какой-то настиг отечественную журналистику, будто напало на нее лютое беспамятство — уже в конце мая 1995 года, недовольная «неактуальным» поведением Солженицына, обрушилась она на него с тем же самым крамольным обвинением: караул, Солженицын молчит!

Не могу, за неимением места, уклоняться в подробности газетной полемики. Скажу лишь, что обвинения были столь же стандартны, сколь и несправедливы: «В Чечне гибнут люди, русская молодежь; вы молчите, свою позицию не заявляете; значит, вас не трогает судьба российских детей и российских солдат». «Не кажется ли вам, — писала в открытом письме Солженицыну в «ЛГ» Ольга Чайковская, — что своим молчанием вы усыпляете совесть народа?».

Можно понять Солженицына, когда он не реагирует на пожелания писательской общественности немедленно сесть за стол и написать «Хаджи-Мурата». Как остроумно заметила по аналогичному поводу Н.Д.Солженицына, «люди назначают ему определенное задание, а

затем упрекают, что он это задание опоздал выполнить». (Так было и с датой приезда Солженицына, когда московский хор корил его за «позднее» возвращение, тогда как «нужно было» — к августу 1991 года, прямо на баррикады Белого дома.)

Оставляя за собой право на осуществление своих целей, Солженицын (да и всякий пишущий!) не обязан брать под козырек всякий раз, когда его коллеги-писатели (публицисты, журналисты) дают указания, по какой теме он должен немедленно и непременно высказаться. «Я не молчал в то время, когда слово имело подлинный вес, — а наш образованный класс тогда, простите, уютно и длительно помалкивал», — отвечал Солженицын своему оппоненту в «ЛГ».

И все же бывают случаи, когда логика «я говорил, я предупреждал» не срабатывает, когда ссылки на свою прежнюю правоту ничего уже не доказывают, и от человека, так или иначе поставленного на роль проповедника, все равно ждут искомого слова.

Стоит задуматься, почему Солженицын — нет, не молчал — держал паузу. Во всяком случае, он более ответственно относится к своему слову, чем того от него хотят и ждут. «У свободы слова, — объясняет он, — есть и обратная сторона — инфляция слова: иногда и самые бурные словоизвержения могут никак не повлиять на ход событий. Менять же его надо по существу. Этим я и занят».

Поучительно и другое: почему те, кто так напряженно ждал (или якобы ждал) его слова, не заметили выступления писателя в «Аргументах и фактах» еще в январе 1995-го, где он уже прямо сказал, что открытие военных действий в Чечне — тяжелая политическая ошибка, что начинать эти военные действия нельзя было ни в коем случае?

Но в том-то и дело, что в тот момент, с точки зрения «прогрессивного общественного мнения», «политически правильным» и «идеологически выдержанным» было бы выражение «преступление режима», а не словосочетание «тяжелая политическая ошибка». В тот момент от него ждали более точного и однозначного самоопределения; и если он — за «партию войны», ему надлежало, как это делал Невзоров, прославлять федеральные войска и «псов войны», если же он — вместе с «Выбором России», ему следовало ставить свою подпись под обращением в Нобелевский комитет о присуждении правозащитнику Сергею Ковалеву премии мира. Вместо всего этого Солженицын, опять не попадая в тон столичной политической тусовки, говорил о московских чиновниках, деливших с дудаевской мафией нефтяные миллиарды, о русском населении Чечни, в течение трех лет подвергавшемся насилию со стороны местных властей.

«Свои» опознают «своих» безошибочно и мгновенно — по коду. Так, если бы Солженицын захотел прослыть «своим» в кругах московских либералов, ему бы надо сделать весьма немного: поучаствовать в каком-нибудь антифашистском конгрессе и произнести кодовые слова о русском фашизме и его угрозе мировому сообществу. Однако на предложения заняться этой несомненно важной проблемой Солженицын неизменно отвечает, что, на его взгляд, России в первую голову угрожает не фашизм, а демографическая катастрофа: «*Каждый* год наш народ вымирает на *миллион* человек чистой убыли, как если бы по всей России бушевала гражданская война».

За это либералы называют его русским националистом.

Если бы антикоммунист Солженицын по

На Попов-острове

возвращении в Россию захотел прослыть «своим» среди крайней «правой» оппозиции, ему бы, как то рекомендует Валерия Новодворская, не к народу ходить, а красные звезды срывать с Кремля и мавзолея. Но — красные звезды «ему не мешают», возмущается Новодворская, в отличие от ваучера. О борьбе с коммунистами тоже ни словечка. Неужели не видит «он красных флагов и черных свастик»?

За то, что по дороге домой, в Москву, Солженицын «собрал целую коллекцию воплей и слез», его публично исключают из диссидентов. «Быть диссидентом — это не просто ругать правительство, а ругать за дело, обгоняя свой век, а не отставая от него на столетие... А он решил защищать тех, кто меньше всего в этом нуждается: русских».

Если бы русофил Солженицын опять же искал прописки где-нибудь в движении «Держава» или «Русском национальном соборе», он бы грамотно воздерживался от резких высказываний по адресу ура-патриотов. Вместо этого нечто совершенно иное: «Я с тревогой вижу, что пробуждающееся русское национальное самосознание во многой доле своей никак не может освободиться от пространнодержавного мышления, от имперского дурмана, переняло от коммунистов никогда не существовавший, дутый «советский» патриотизм и гордится той «великой советской державой», которая в эпоху чушки Ильича-второго... опозорила нас, представила всей планете как лютого безмерного захватчика».

За это национал-патриотическая печать встретила его в Москве словами: «Кто он такой, чтобы «обустраивать» Россию?»

За год пребывания в России Солженицына печатно и экранно успели многократно развенчать, объявив лжепатриотом, голым королем, пародийной, карикатурной фигурой; за этот же один год ему успели бросить множество разнообразных обвинений. Не умея вступить с ним в диалог на языке тех ценностей, которые исповедует писатель, персонажи московского «эллипсоида» на все лады повторяют один и тот же, в сущности, сакраментальный вопрос: «Зачем ты пришел нам мешать?»

Значит — снова один? Значит, здешние опасения, что возвращение будет еще трагичнее, чем высылка, имеют под собой основания?

«Вся возвращенная мне жизнь, — писал Солженицын в знаменитых мемуарах «Бодался теленок с дубом», рассказывая о своем чудесном выздоровлении от рака, — с тех пор — не моя в полном смысле, она имеет вложенную цель».

Интерпретируя в контексте нынешних московских событий его жизни это известное высказывание, можно догадаться о содержании «вложенной цели» и о том, как ее понимает сам писатель. В этом смысле он действительно не опоздал и приехал в Россию вовремя, в самый раз. В тот самый «исторический момент», когда персонажи пресловутого «эллипсоида» слова «народ» и «народный заступник» могут выговорить только с тошнотворным отвращением и в порядке тотального осмеяния. Когда утверждения «народ страдает» или «народ голодает» в приличном обществе не только считаются стилистически неприемлемыми, но и воспринимаются как наглая ложь, как опасная демагогия, прямо ведущая к взрывам в Зимнем дворце («Может быть, они *где-то там* и страдают, но *мы здесь* не хотим выглядеть допотопными толстовцами-народолюбами»).

Солженицын не боится ни быть, ни выглядеть — тем, кем он есть. Он не стесняется быть смешным, произнеся в Думе дикие для нее слова о *сбережении народа*. И сейчас уже ясно, что ему для его нынешних целей нужно не меньше мужества, не меньше крепости, чем много лет назад, в другую эпоху, когда он теленком бодался с дубом.

Телепейзаж с ним был бы неполным без цитаты из программы «Г.Попов — Ф.Бурлацкий»: «За короткое время он (Солженицын. — *Л.С.*) сумел впитать в себя и выразить все чаяния народа, все его интересы. Это голос самого народа изнутри сердца. Власть не хочет слышать этого голоса. Солженицын блестяще ушел от политических склок и тусовок и выразил мнение страны. Он спас честь русского писателя и интеллигента». Добавлю: опять, в сущности, в одиночку.

Не могу не сказать и о том, что когда-нибудь назовут народной летописью: я имею в виду многие сотни, теперь уже тысячи писем, адресованных Солженицыну. Я, по счастливым обстоятельствам, видела, держала в руках, читала их малую часть. Народ не безмолвствует, а шлет писателю приветственные телеграммы с безошибочным адресом: «Москва. Солженицыну».

Цитата напоследок: «Сейчас лжи стало больше, так что теряешь ориентиры. Слова правды завалены горами лжи, и никому уже не веришь. А за Вас были страхи: 1) что прикончат; 2) что стары и память уже не та и не разберетесь. И вот я вижу, что Вы осторожны, как старый волк, и говорите правду, как и тридцать лет назад...»

Ну разве можно с таким народом хоть на миг почувствовать свое одиночество?

P.S. Пока статья находилась в производстве, передачу «Встречи с А.И.Солженицыным» убрали из эфира. Телечиновники даже не сочли необходимым оповестить об этом писателя.

СЕРГЕЙ ДОБРОТВОРСКИЙ

Иванов, не вспомнивший родства

Трудно поверить, что Сергей Сельянов был одним из пионеров советского параллельного кино. Наш индепендент жил не так подростковым восторгом, как опытом культуры. И не столько энергией собственного созидания, сколько красотой всеобщего распада. «День ангела», сделанный Сельяновым, Николаем Макаровым и Михаилом Коновальчуком Бог знает когда, где и на какие деньги, обнаруживал совсем обратное: радость открытия и наивного киноавторства.

В общих чертах судьбу автора можно представить так. Давным-давно, когда животные разговаривали, а стулья росли вместе с людьми, в некотором деревенском царстве-государстве жил мальчик. Его окружали чудеса и таинственные знаки — ночные костры на воде, бездонные бочки, скрипучие лестницы и зрячие растения. Потом мальчик вырос, а поскольку он был честный и способный, то и вырос там, где родился — в советской стране, и советским человеком. Прежде он обходился без слов, мир и так доверял ему свои загадки. Со временем мир приобрел имена. Мальчик узнал, например, что развеселые лешаки, бродившие с гитарами по улицам его детства, это шестидесятники, что тварь лихая, всепролазная, улюлюкающая и болотная называется властью, а умение видеть сны наяву — кинематографом.

Он начал снимать фильмы. И, будучи, повторим, честным и способным, показывал только то, что знал и видел сам. Космос, втекающий в печную трубу, и край земли, обрывающийся прямо за околицей. Подлунное село, где все люди и народы живут сообща, и чердачное окошко, сквозь которое видать иные миры и планеты... Мальчик, правда, не знал, что вырос в «застой», который побаивался взрослых и поэтому очень любил детей. Настолько, что запирал все окна и двери наружу, оставляя одаренных мальчиков один на один с их ребячьим мирозданием. Те же, кто по каким-то причинам забывал, что жизнь полна тайны и все на свете связано со всем, всегда мог найти необходимые сведения в книгах Булгакова и братьев Стругацких, в плохо переведенных и еще хуже отксеренных инструкциях по йоге, репродукциях Брейгеля и органных пластинках Баха.

Впоследствии собирательный образ «инфантильного гения» и его аудиторию, подменившую детское волшебство обыденной мистикой, будут ругать за совковый глобализм и перегретую «духовку». Наш мальчик здесь ни при чем. Он и слов-то таких не знал. Герой «Дня ангела» вообще предпочитал молчать — он жил в стихии до имен, до названий, был счастливым безъязыким чародеем и творил чудеса из всего, к чему прикасался. В том числе и из фильма о самом себе — зрительная азбука складывалась вместе с образным открытием. При этом, как всякий ребенок, автор-герой верил: чтобы не потеряться, надо твердо запомнить, как тебя зовут. И не в обиходном светском варианте «имя-фамилия», а в родовой последовательности — сначала фамилия, потом имя. Позднее, дописывая для Алексея Балабанова финал «Замка», Сельянов не случайно покажет капитуляцию через потерю имен. У Кафки землемер звался просто «К.» — в сценарии «Замка» лишение даже этой литеры означает гибельный компромисс, растворение в толпе недочеловеков, в хаосе и неправде.

За время, отделяющее «День ангела» от «Духова дня», кумир подростков Константин Кинчев успел выкрикнуть со сцены: «Время менять имена!» В «Духовом дне» Сельянов, однако, снял другого рокера, Юрия Шевчука, певшего

«ВРЕМЯ ПЕЧАЛИ ЕЩЕ НЕ ПРИШЛО»
Авторы сценария М.Коновальчук, С.Сельянов. Режиссер С.Сельянов. Оператор Д.Щигловский. Художник В.Зелинская. Композитор В.Радченков. Звукооператор К.Кузьмин. «СТВ», «Ленфильм» при участии Роскомкино. 1995.

«Родина, еду я на родину...». Столкнувшись с необходимостью именовать действительность, автор выбрал те ее черты, в которых полнее всего сквозили черты коллективного прошлого — почвенный миф, поиски общего родства или смачный шовинизм мужской компании. Грибочки, яйцо вкрутую, картошечка... И она, птица-мама, в граненых манерках. Да, небось, не казенка опилочная, а самодел тройной очистки на заветных травках... А то и жидкость против потения из майонезной банки — с хорошим человеком все Божий подарок (я всерьез считаю, что одна только панорама по накрытому столу в последней части «Духова дня» представляет клиническую опасность для завязанных и подшитых — с такой силой воспро-

«Время печали еще не пришло». Мефодий — П. Мамонов

изведена там красота алкогольного патриархата). Схоронив общего деда и помывшись в баньке, мужской клан Христофоровых — Христово воинство и родня — строился рядами и шел воевать. Скажи с кем — и фильма нет. Но прелесть финала как раз в том и заключалась, что мужики двинули на все чохом. На левых и правых, либералов и бюрократов, на тех, кто спаивает страну, и тех, кто отобрал у народа по три шестьдесят две... Ты с какого года? А когда призывался? Ну, ничего, пошли... Тем, кто хоть раз сидел в общественной парилке или поутру пил пиво у ларька, знакомо это чувство мужского локтя — грозная сила, замешанная на общих паролях и неистребимом пацанстве.

«Время печали еще не пришло» так и подмывает перекрестить во «Время взросления уже миновало». Космос потерял глубину, очаровательное косноязычие кончилось, ему на смену пришли байка, анекдот, мужская травля. Собрались как-то русский, немец, цыган, татарин и еврей свинью резать. А тут навстречу некто — не то заплутавший Индиана Джонс, не то лукавый при исполнении. Одним словом, землемер. Прямо, как у Кафки. И искусил он мужиков люто, по-страшному. Так, что татарин сделал еврею обрезание топором и свалил вместе с ним в Израиль. Немец подался к себе в немчуру, цыган — в Индию, русский певун — в Москву, в Большой театр. А самому малому из всех бес выдал кусок глины и сделал художником.

Как всегда у Сельянова и его постоянного сценариста Михаила Коновальчука, знание влечет потерю невинности. Пережив грехопадение, мальчик становится мужчиной, а мужчина — Автором. Первозданный рай, где все живут на одной улице и под одной фамилией, невозвратим. Автор помнит о нем, а герой ищет, попутно обретая тайные знаки общинной колыбели. В объявленный бесом день солнечного затмения, когда все живое вступит в эру Водолея, разбросанный по миру интернационал Ивановых собирается вновь. Вавилонская башня не задалась, каждый заговорил на своем языке и каждый пережил персональную неудачу. Татарин отвоевал за еврея против арабов, еврей надел галстук и прибарахлился «грюндигом-панасоником», цыган показывает на базарах йоговские штучки, а русский вместо оперных арий распевает какие-то сексуально-разгильдяйские куплеты. Про немца и говорить нечего. И подросшему художнику Иванову талант дался не впрок. Из волшебной глины он вылепил Дон Кихота, а сам рисует деньги, наглядно воплощая тем самым метафору корыстного творчества. В урочный час нового творения Иванов-художник пробуждается, дабы вернуть красоту, низведенную лукавым до публичной наложницы-стюардессы. Под прицелом глиняного пистолета самолет приземляется в Париже, но и тут торжествует планетарный обман, неуловимо зарифмованный с женским коварством. Париж расползается, как аляповатая тантамореска, и прицельный залп отбрасывает Иванова прочь, к центру мироздания...

Хотя в топографии фильма и подразумевается пуп земли, сам он отчетливо делится на две части. В первой, ретроспективной, еще живет прежний Автор — обаятельный дикарь и метафизик. Во второй он тоже есть, но уже солидный и не очень обаятельный. Вторая часть ощутимо хуже. Хотя бы потому, что в банно-застольно-дембельском культе, заменяющем

мужчине минувшее детство, нет места ни Художнику с большой буквы, ни, тем более, романтическому мифу Женщины. Коснувшись его, Автор теряет интонацию — разговор художника и стюардессы звучит, как прочитанный по складам Хемингуэй. И разобраться в собственных чувствах мужчина-мальчик тоже не в силах. Мальчик, помнящий о прежних таинстве и восторге, снимает Марину Левтову как натурщицу Боттичелли. А классово ориентированный мужчина уверен: баба и есть баба — дрянь, предательница... Мальчику еще рано знать мужские секреты, мужчине уже поздно верить на слово. В результате ни тот ни другой так и не поняли, заманила ли Иванова прекрасная бортпроводница или сама попалась с ним в ловушку.

К сожалению, оба не поняли и того, что детская вселенная и маскулинный парафольклор вовсе не одно и то же. И того, что между фольклором и художественным мировидением есть известная дистанция. Как, например, у Петра Мамонова, который еще на эстраде с блеском спел, сыграл и многократно откомментировал типаж советского человека, попившего политуры и впавшего в психоделический полумрак. Оттого так хорошо и красиво просвечивает сквозь его топографа Мефодия настоящий русский черт, явленный на пороге белой горячки. Расшатанные зубы, зеленая шляпа, глаз навыкате... «Шуба-дуба блюз! Все равно напьюсь!»... Или «Такси-блюз» — кому что ближе. А может, и не черт он вовсе, а ангел катастрофы, кто же поймет с похмелья! Пришлый человек, темный, соблазнительный. И наоборот, за Приемыховым—Ивановым виден совсем другой образ: холодное лето 53-го, стрельба с колена, армейская разведка... Абсолютный жанровый конструкт, приглашенный автором облагородить поиски мужского первородства.

На сей раз родство не состоялось. Но нельзя ругать мальчика за то, что он вырос. А взрослого за то, что он был когда-то ребенком. Это значит, что хотя время взросления автора уже прошло, пора печали по нему еще не наступила.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Образы старого мира

«Зеленинский погост», снятый в 1989 году на «Ленфильме», провалился в черную дыру постсоветского небытия и, лишь благодаря счастливому стечению обстоятельств, вынырнул на поверхность в прошлом году в Выборге, на фестивале «Окно в Европу», где стал обладателем престижной премии.

Можно только гадать, почему игровой дебют оператора Бориса Лизнева «не показался» традиционно чутким на все стоящее ленфильмовским мэтрам и не получил никакой поддержки. Вполне вероятно, что причины в данном случае субъективные, связанные прежде всего с личностью автора картины, человека вне тусовки, принципиально несветского по типу поведения. У него достаточно воли свои фильмы делать, но продвигать их он не умеет и стесняется самой этой необходимости.

Но есть и объективные обстоятельства, не способствующие продвижению «Зеленинского погоста» хотя бы в поле зрения кинематографического сообщества. Причина эстетическая лежит на поверхности. Документальная стилистика, в которой фильм снят, отказ от жанровой оптики, от цвета в общем стилевом контексте многим кажется анахронизмом. Сам же материал —российская деревня, иными словами — почва, где национальное, корневое, существует в сложном конгломерате с советским, практически никого не волнует. Так, пустая порода, давно ушедшая натура, вычерпанная до конца Шукшиным и его эпигонами. И то сказать: по нынешним временам что может быть более маргинальным и призрачным, чем деревенская жизнь? Астафьева и Стреляного, если они про деревню заговорят, мы еще послуша-

---

«ЗЕЛЕНИНСКИЙ ПОГОСТ»
Автор сценария и режиссер Б.Лизнев. Оператор С.Бирюк. Художник М.Гаврилов. Композитор А.Захаров. Звукооператор Г.Голубева. Киностудия «Ленфильм». 1989.

ем. А в общем, мифологическая Атлантида нам и то ближе, чем российская глубинка. Мы живем, как жили в лучшие времена, — «под собою не чуя страны». Единственная реалистическая картина «про народ», которая в постперестроечные годы прорвалась на экраны международных фестивалей, — это «Ой, вы, гуси...» Л.Бобровой. Ну, а «Зеленинский погост» — уже как бы перебор по части реализма.

С реализмом у нашего современного кино сложные отношения. Реализм сегодня — это новостные программы телевидения и газетные полосы. А кино — мифология. В этом смысле ниша русского кино не пустует. Есть замечательное, мирового класса, фольклорное кино Сергея Овчарова. Русскую мистику пополам с мифологией не без успеха разрабатывают Сергей Сельянов с Михаилом Коновальчуком. А «русскую идею», точнее, ее расхожую модификацию, как и «русский имидж,» роскошно репрезентирует сам лидер российского кино — Никита Михалков, неотразимый и победительный. К тому же — с легкой руки А.Михалкова-Кончаловского — резко изменился русский дискурс: раньше носились с русской духовностью «несмотря и вопреки», сегодня в моде русский беспредел («Курочка Ряба», «Мусульманин», «Особенности национальной охоты», «Колечко золотое, букет из алых роз...»).

Впрочем, и у Лизнева в «Зеленинском погосте» с беспределом все в порядке, то есть его много — не меньше, чем в чеховском «В овраге». И пьют, и мародерствуют на кладбище, и иконы за бесценок скупают, и зять по пьяному делу поднимает руку на тещу, и работать никто не хочет... Но все эти горестные реалии смягчены лирическим авторским взглядом, растворены в классическом русском сюжете про «любовь к отеческим гробам». Внук приезжает из города в родную деревню «навестить бабуню» и везет с собой мраморную доску — надгробие деду, который умер вскоре после конца войны совсем еще не старым и покоится на деревенском погосте аж с сорок седьмого года...

Но стоп — именно здесь, где тема русского беспредела выруливает к сакральным для национального сознания понятиям, пора прерваться, чтобы договорить о странной судьбе «Зеленинского погоста».

Обозначенный пунктирно неблагоприятный для фильма внутрикинематографический контекст — все-таки лишь косвенная, побочная причина, поставившая картину Б.Лизнева в ряд неизвестного кино. Главная причина, на мой взгляд, иная. «Зеленинский погост» скорей всего стал жертвой тайной цензуры, которую ни объехать ни обойти. Потому что этот психологический институт, в отличие от ликвидированного — государственного, внедрен в механизм нашего восприятия. Система рецепции все еще заблокирована идеологическими ожиданиями, только знаки поменялись. Отказ от идеологии официоза породил синдром страха перед идеологией как таковой. Наше восприятие по-прежнему склонно отзываться не на целостное произведение, а в первую голову — на знаки, пусть совершенно случайные, произвольные, зато облегчающие нам труд по разделению поэзии на роды и виды. Согласно знаковому подходу, «Лунные псы», к примеру, — запоздалая «чернуха», к тому же с сомнительным политическим привкусом, поскольку в одном из эпизодов звучит песня И.Талькова. Подобная же логика сработала, когда несколько лет назад в русском шовинизме были заподозрены В.Хотиненко с В.Залотухой, поскольк-

«Зеленинский погост»

ку экранизировали роман «Рой», автор которого — писатель М.Алексеев — известен своими славянофильскими воззрениями.

Покойный философ Борис Шрагин в одной из последних статей напомнил Марксово определение идеологии как превратного сознания. Эта формула особенно продуктивна для нашего этноса — сама модель русского мышления устроена как идеологема. Идея, мысль, представление о реальности — это и есть наша подлинная реальность. Ну а та, что дана нам в ощущениях, пусть соответствует.

Так вот, в свете превратного сознания, заплутавшего между коммуннопатриотами, «памятниками», «Русским национальным единством» и «Русским национальным собором», поделившими опустевшее идеологическое пространство на зоны влияния, «Зеленинский погост» может быть истолкован, ну, скажем, как апология почвенничества или неопочвенничества, или даже как консервативно-охранительный жест в духе Распутина с Беловым. Еще фильм можно уличить в прямом подражании В.Шукшину: в нем действительно есть эпизод — один к одному знаменитая сцена из «Калины красной», где герой рыдает, пав грудью на землю...

Но все же, несмотря на аллюзии и цитаты, картина Бориса Лизнева представляется мне лирической исповедью, возникшей как ответ на какую-то настойчивую внутреннюю потребность. Убеждена, что тут работал именно лирический, а не идеологический импульс. Анализ фильма не оставляет в этом никаких сомнений.

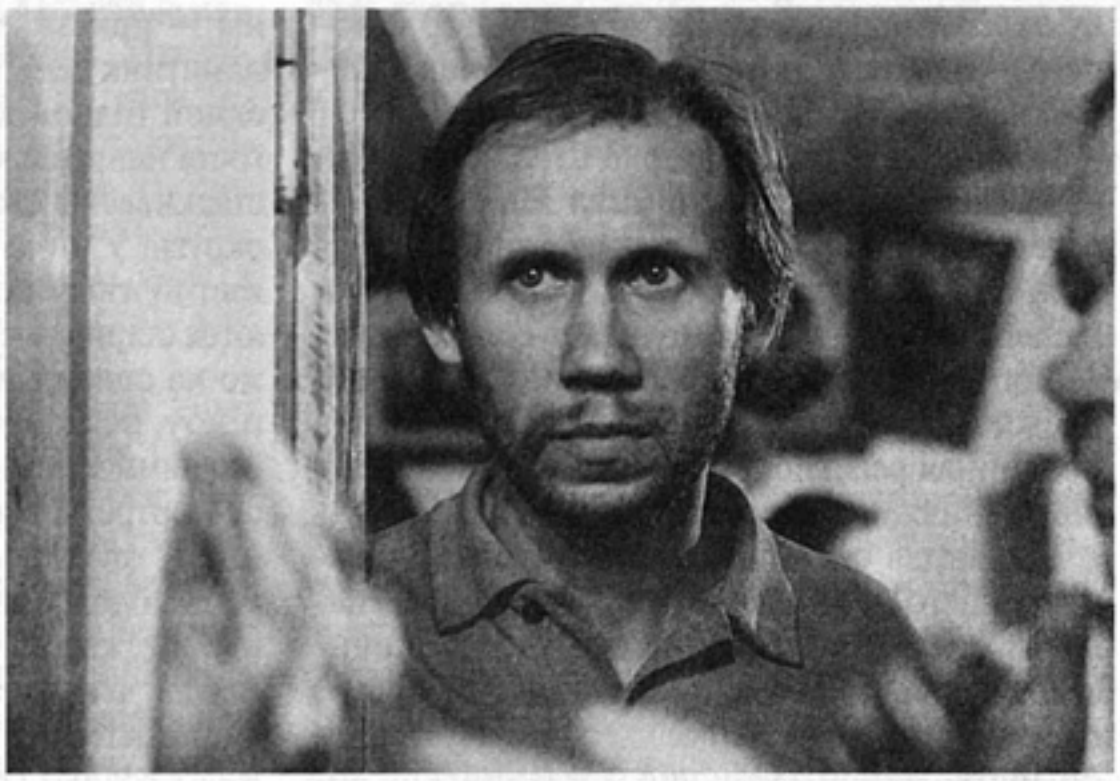
Его завязка (закадровая) — вполне достаточная мотивация для развития действия: внук Виктор — в его имени слышится отзвук войны — приезжает в деревню, чтобы поставить памятник деду. Но в доме, оказывается, нет ни одной годной для такого дела фотографии, и гостя направляют к местному чудику, который стаскивает в свой сарай старье и хлам со всей округи. У этого коллекционера герой отыскивает нужный негатив, но на глаза ему попадаются старинные дагерротипы, наклеенные прямо на стены сарая. Виктор срывает пожухлую газету, под которой скрыты фотографии, и перед нами медленной панорамой развертываются портреты деревенских жителей — одиночные и групповые, жанровые и парадные. Камера подолгу рассматривает лица, их выражение, одежду, головные уборы... Не сразу понимаешь, чем зацепляют эти седобородые старцы с промытыми лицами, женщины, похожие на милосердных сестер. Господи, это же староверы, вот в чем дело! (Потом режиссер рассказал мне, что снимал картину в Нижегородской области, в самых кержацких местах.)

Эффект пристального вглядывания срабатывает как надо: дагерротипы становятся эманацией чужой жизни, а процесс их рассматривания — сокровенным ритуалом погружения в прошлое. Б.Лизнев не трогает притаившийся здесь историко-религиозный сюжет. Ему важны сами лица, от которых не может оторвать взгляд его герой. Их выражение достоинства и покоя.

Чувствуется, что герой идентифицируется с ними, что образы старого мира ему ближе и понятнее, чем суетные лица здравствующих родственников. В них уж точно нет ничего эпического. Да и самоуважение элементарное отсутствует. Стали разбивать цветник на могиле, так двоюродный брат тут же и схалтурил, кирпичи ребром положил, кое-как, а на заме-

«Зеленинский погост»

чание огрызнулся: мол, каждому интеллигенту раз в год поработать охота. Потом крестная пришла, на все кладбище завопила, что цветника не потерпит, потому что все должно быть «как у людей». Герой же наш, по всему видно, проповедует ненасилие и крестной уступает без лишних слов. Попытался было он забрать с собой в город «бабуню» — нет сил видеть, как мается старуха приживалкой в родном доме, — но «бабуня» отказалась наотрез.



«Зеленинский погост». Виктор — И. Махров

Сюжетные скрепы максимально ослаблены, впечатление, что перед тобой струится поток жизни и только короткие крупные планы главного героя напоминают о том, что явленная нам картина на самом деле отражается в сознании молодого человека с самоуглубленным взглядом безнадежного интроверта. (Эту роль сыграл режиссер и актер И.Махров, ученик А.Васильева.) Надо ли говорить, что поэтика фильма, соединяющая свободно, без видимых швов документально снятое и игровое, натурщиков и актеров, подлинные фактуры и полное отсутствие павильона, напоминает шедевр Кончаловского — «Историю Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж». Лизневские герои, так же как и герои Кончаловского, произносят монологи перед камерой, и личное в них не отделить от авторского. Говорят они о вещах жестоких и говорят жестко, без всякой жалости к себе и другим. Герои «Истории Аси Клячиной...» рассказывали о своих драматических судьбах с верой в то, что все страшное и несправедливое осталось в прошлом. Герои «Зеленинского погоста» говорят о чудовищном как об обыденном, и режиссер не делает на этих монологах особого акцента.

Тут можно было бы расписаться в полной и окончательной победе зла... Если бы не сияние на кладбищенских крестах драгоценных лиц в простеньких оправах. Да, были люди... До чего же нехороши нынешние вислозадые тетки, небритые мужики с затуманенным взглядом... Случайно попав на деревенскую свадьбу, герой вглядывается в лица односельчан, будто пытаясь отыскать в них черты ушедших поколений, уловить хоть какое-то сходство. И дальше следует эпизод, возможный только в кино. Режиссер проецирует на экран один из дагерротипов — групповой снимок крестьян в праздничной одежде. И вдруг статичный снимок оживает, становится кинокадром. В его персонажах мы узнаем местных крестьян, одетых и повязанных, как на том старинном снимке. Будничные, тусклые лица расправились, осветились тайной их общего прошлого, притаившегося в сундуке деревенского коллекционера. Такое вот чудо преображения, сотворенное прямо на наших глазах. Сюжет о смерти этноса превратился в сюжет о его вечной жизни. Неожиданный катарсис финала дал философскую подсветку картине, претендующей разве только на то, чтобы ответить на вопрос, очевидно, мучивший автора. Вопрос этот давно сформулирован классиком и звучит так: «Зачем живем, зачем страдаем?»

Актуальный ответ на него я нахожу у другого классика: «Одна из лжей современного сознания — антиисторическое и анархическое, бунтующее отношение к историческому процессу... Свободен духом тот, кто перестал ощущать историю как внешне навязанную, а начал ощущать историю как внутреннее событие в духовной действительности»[1]. Это написано Н.А. Бердяевым в 1919—1920 годах.

[1] Бердяев Н. Смысл истории. Париж, 1969, с. 49.

АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Русская классика для «новых русских»

Заголовок этой статьи следует понимать достаточно широко: «новые русские» — это все мы, живущие в «новой России» и по-новому определяющие себя в контексте русской культуры. Речь пойдет о том образе отечественной классики, который формируется здесь и сейчас. С тем расчетом, что ее, классику, будут смотреть просто для удовольствия, а не выяснять с ее помощью отношения с современностью, как было в 70-е, и не «оправдывать» ее в соответствии с духом меняющейся современности, как было в 60-е, или вычленять повествовательные структуры — ради возрождения приходящего в себя от «малокартинья» кинематографа, — как было в конце 50-х.

Как бы ни менялись отношения с литературой на протяжении этих тридцати лет, неизменным оставалось одно: ощущение дистанции между «ними» и «нами», вкупе с отчаянным желанием видеть себя «их» глазами. Кто-то скажет: «литературоцентризм» или, еще того хуже, «логократия». Кто-то увидит «национальную специфику». (Хотя в английском кино, например, литература сыграла такую же роль, как и в отечественном.) Но сие не столь важно. Важно другое: во второй половине XX века кино стало у нас полноправным партнером в диалоге с классикой и вследствие этого состоявшейся возможностью самопознания. Кино перестало быть соперником литературы, как в 20-е и 30-е годы (хотя в 20-е полемические версии давали авангардисты, отрекавшиеся от старого мира, и традиционалисты класса Протазанова, но в 30-е творились уже канонические версии в согласии с победившими установками Единой Идеологии). Кино стало внимательным и глубоким читателем, и опыт этого чтения еще предстоит перевести на язык понятий, неизбежно его обеднив, но и уточнив систему координат, где было куда меньше пресловутого «пиетета», чем это сейчас кажется.

Однако впоследствии у нас восторжествовал несколько иной подход к классике — автоматизирующий познание функционализм «эзоповой фени» (Бродский). К концу 70-х в ход пошли определения типа «экранизируется не текст, а целостный мир писателя» (особенно в связи с «Неоконченной пьесой...» Н.Михалкова). Официоз реагировал на этот процесс по-своему решительно — обвиняя создателей в «искажении» текста (с которого, кстати, начинается абсолютно любая экранизация, даже копиистская). «Свобода» либеральной критики, увы, была немногим лучше: стоило тому же Михалкову в «Обломове» сменить систему однозначных подстановок (смотрю в книгу, вижу — известно что) в сторону полемических трактовок, критики забили тревогу.

«Обломов» обозначил переломный момент в истории экранизации: социокультурная утопия 70-х сменилась идиллией — классика вдруг стала беспроблемной, образовав ядро культурного мифа о потерянном рае отечественной духовности. Деисторизация текста совершилась — отныне классика перестала быть «зеркалом», советский опыт не вмещался в канонические тексты. А на текстах неканонических, маркированных новым, послереволюционным опытом, лежало табу. С «Обломовым» мог поспорить не критик, но фильм, скажем, «Одинокий голос человека». Но эти картины пребывали в разных идеологических мирах или, если угодно, средах.

Только в начале 80-х начался процесс углубленного освоения советского опыта, и здесь кинематограф опирался не только на литературу, но и на собственное свое прошлое, взятое именно в качестве классики. Сокурову, как известно, был столь же необходим киноязык Эйзенштейна, как и платоновская речь. Но этот процесс почти не получил продолжения. Когда в ситуации внезапно нахлынувшей «гласности» стали экранизировать запрещенных авторов и запрещенные тексты, внешние причины обращения к литературе потеснили внутренние. О том, что получилось в результате, уже много написано, в том числе и автором этих строк.

Сегодня приходится признать, что и этот этап —

период новой актуализации текста — закончился. Последние фильмы того же Сокурова, не говоря уже о новейших экранизациях, о том свидетельствуют. И «Камень», и «Тихие страницы» — уже не о классике, но о классиках. О том, что они ушли или уходят, — остается только мучительное чувство какой-то вины или беды. И еще — одиночество в новейшей русской истории, когда ее гул несоразмерен тому опыту, который могла дать и дала эпоха 70-х с ее вычитыванием настоящего из прошлого.

Вдруг кончилось именно прошлое как спасительная утопия. На любом его этапе поджидал разрыв, причем отнюдь не «революционный». Виделся сам факт разрыва, слом, кризис там, где буквально только что мерцало видение рая. В образовавшиеся трещины открытого на всеобщее обозрение Большого Времени (Бахтин) полезли призраки так и не прошедшего прошлого (об этом замечательно писала в свое время Инна Соловьева). Стало ясно, что литература перестала быть тем, чем, оказывается, была, — заменой собственно истории. А вне истории кого могли взволновать уже неподцензурные тексты? Для восстановления исторического самосознания нам сегодня нужна не новая концепция экранизации; нужен новый фильм Алексея Германа, чтобы выяснить, где же теперь искать связь времен и какую за нее платить цену. Но фильма нет. Пока нет.

Все дальнейшее приходится начинать как бы с нуля. Фильмы, о которых пойдет речь, имеют отношение к кинобиографиям их создателей, иногда — к истории взаимоотношения с текстами. Специфического опыта познания литературы (и истории) «через» кино я в них не нахожу.

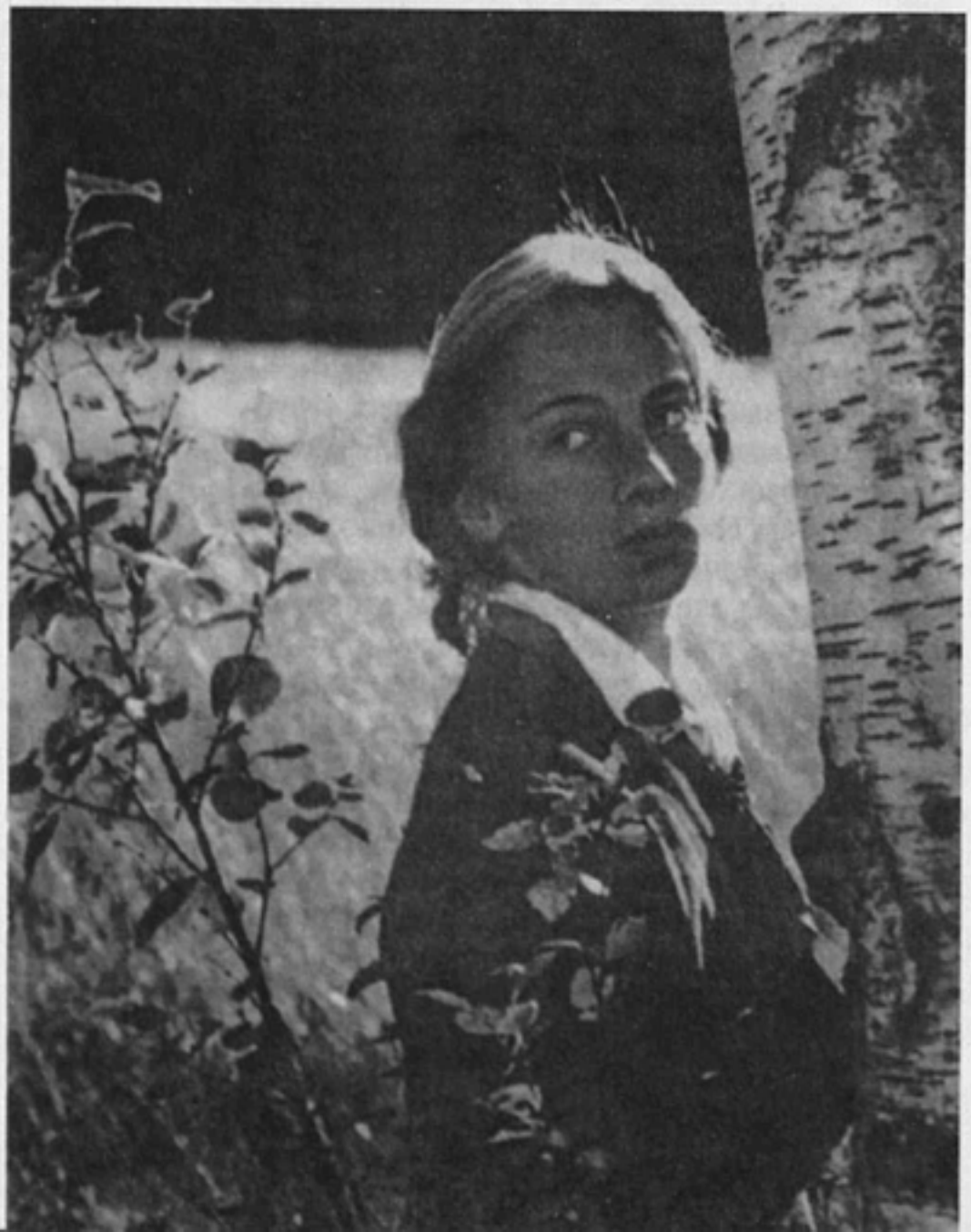
Но отчетливо просматривается результат выветривания любых культурных значений. И здесь отчасти правомерна аналогия с поздними 50-ми. Тогда кино заимствовало у литературы повествовательные структуры — в конечном счете ради поисков новой мифологии и новых отношений со зрителями. Сегодня из читателя кино превращается в повествователя. Вам предлагают просто сюжет «со знаком качества». Отношения с текстом — свободные. Но пристальное сличение литературы и кино уже не дает значимого результата: авторы ведь не книгу интерпретируют, а сценарий пишут. И еще: почти невозможно понять, почему именно эту вещь взялись экранизировать. Точнее, в каждом случае свои причины, но сугубо индивидуальные — концепции из них не сошьешь.

Итак, классика нынче — беллетристика, но меченная при этом знаком культурного авторитета. Так сказать — плод скрещивания социального заказа на полноценную массовую культуру и вдруг воскресшего пиетета перед культурой «настоящей», по определению способной выручить из любой ситуации — не только мировоззренческого, но и институционального кризиса.

«Первая любовь» Романа Балаяна, кажется, вообще не имеет отношения к режиссуре, то есть к концепции. Это фильм Павла Лебешева, его волшебная камера создает здесь воздух, свет, движение и проч. Из драмы взросления героя убирается любовь как потрясение, как процесс глубоко интимный. Здесь нет тайны. Загадка, определяющая ход событий фильма, в другом — в сюжетных обстоятельствах, в том, что именно отец является настоящим соперником героя. Отца играет Олег Янковский. Зинаиду — Анна Михалкова. Самого отрока — юный Андрей Ищенко, но он (и это, видимо, не актерский, а режиссерский просчет) мило и непосредственно воссоздает лишь поверхностные душевные перипетии дачного отроческого романа. Он здесь чисто функционален — как приложение к абстрактной коллизии Эдипова комплекса в мужском варианте.

Разумеется, фабулу вам рассказывают: кто-то приезжает, уезжает, герои выясняют отно-

«Первая любовь»



шения, обедают, устраивают шумные игры в саду... Но природа побеждает людей, являющихся частью фона. И это все. На просмотре были овации отдельным кадрам, о фильме говорили: «Какая прелесть!» Дальше некуда: «заказ» выполнен и перевыполнен, неполнота духовного и психологического начала выступает тем больше, чем подробнее повествует камера, — и остается одна атмосфера. Чехов, Бунин — но без их зоркости и точности выражения состояния, что когда-то необходимо было нашему кино. И — скука смертная.

Совсем другая история произошла с «Мелким бесом» Николая Досталя по роману Федора Сологуба. Здесь налицо по-своему радикальная попытка переписать модернистский роман «по заветам классиков» — как если бы это произведение сотворили Островский (А.Н.) или Григорович.

Определенный резон в таком авторском произволе есть. В 70-е (больше на театре, впрочем) пытались прочесть классические тексты по-модернистски. В 1985 году, едва появилось микроскопическое цензурное послабление, «Вопросы литературы» напечатали статью Вик. Ерофеева о «Мелком бесе»[1], где этот роман противопоставлялся всей русской классической литературе с ее прекраснодушной верой в возможность перевоспитания человека и трактовался как грозное предупреждение. (Тема «Русская классика и Октябрьская революция: роковая причина или неуслышанное предупреждение» — см. анкету под таким заглавием в журнале «Знамя» — стала для наступающей перестроечной эпохи центральной.) Критик при этом разбирал не книгу, а ее блочно-архетипическое построение, во всем полемичное классическим текстам. Русская классика не то чтобы вовсе умалчивала о физической стороне любви — она давала эротическим мотивам метафизическое обоснование. Соня Мармеладова, например, была не публичной женщиной, но «блудницей». Сологуб оставляет лишь чувственный аспект. Конечно, скандал.

Однако не стоит путать Сологуба с Арцыбашевым. Тут «проблема пола» все же треклятое зеркало классической «онтологии», только прямое. Но столь же глобальное, антимироустроящее. Кто возьмется утверждать, что Передонов — только опровержение сложившегося в классической литературе представления об учителе? Ерофеев и сам вспоминает Беликова — «человека в футляре». Но генеалогия здесь круче: Хлестаков и Петр Верховенский просвечивают в Передонове, который маниакально воюет с «безнравственностью» и с распадом мира, в то время как этот распад уже поселился в нем самом. Здесь не только полемика, но и осознание греховной бездны, притаившейся в «маленьком человеке», которую классики надеялись заклясть, но тем не менее предупреждали о ней беспрестанно, «подрывая»-таки устои.

«Мелкий бес»

Однако Досталя, экранизировавшего роман в 1995 году, все это уже не интересует. Он восстанавливает классический канон и по-христиански жалеет Передонова (по фильму, убивающего не только Володина, но и Варвару). Получается, что безумие учителя-стукача — результат всеобщего «повального попустительства людей своим слабостям», как выразился Л.Аннинский о мотивировках надвигающейся катастрофы, явленных в толстовском «Воскресении». Артист Сергей Тарамаев в первые десять минут отыгрывает этот уровень безумия, а дальше только старательно таращит глаза и кривит губы.

Душевная болезнь получает конкретную бытовую мотивировку, и само действие погружается в реалистически воссозданную обстановку уездного быта (кстати, по наблюдению Н.Зоркой, исторические фактуры «уездного модерна», а также песни и романсы, звучащие в фильме, выбраны очень точно).

Все грешат, и Передонов становится жертвой нарушения в обществе границы добра и зла. «Среда заела». О том, что зло онтологически

---

[1] Ерофеев В. На грани разрыва. — «Вопросы литературы», 1985, № 2.

неуничтожимо, свидетельствует любовь Саши Пыльникова и Людмилы, при этом Саше — чистому отроку — явно уготована судьба Передонова. Вот параллельный монтаж: Передонова везут в «желтый дом» по проселочной дороге. Изумительный закат. А встык кадры: в его доме, на его постели впервые по-настоящему сходятся Саша и Людмила — под тягостный звон Недотыкомки.

Да, грех — но ведь и любовь. Чуть ли не против воли режиссера, эта любовь оказывается единственным светлым пятном в картине. В какой-то момент акценты смещаются, начинаешь следить за работой Полины Кутеповой, за этими переливами наивной, немножко ленивой чувственности, расцветающей на фоне громадных лопухов, безделья и жаркого летнего неба. В конце концов перед нами продолжающаяся (как раз со времен Островского) уездная жизнь, совершенно заслоняющая в фильме второй план романа — план собственно литературной полемики. И когда авторы пытаются снять те эпизоды, где он — главный, ничего не выходит. Как в сцене пожара, прямо отсылающей к «Бесам». В картине это просто неудачное представление, провоцирующее болезнь Передонова. Да он и есть просто пассивный объект.

При этом сама тональность рассказа — повествовательная, неторопливая. Кадры красивые, «чернушными» мотивами особенно не злоупотребляют. Получается хороший средний уровень — то, что называется репертуарным кино. Профессиональные вопросы типа: как показывать в кино русский модерн, почти не возникают — либо фильм нравится, либо нет. Но появление такого фильма обусловлено скорее кинопроцессом (для Досталя, видимо, не прерывавшимся), нежели историей взаимоотношений литературы и кино. Просто раньше было нельзя, а теперь — можно. Или: раньше обязательно сделали бы «чернуху» (как уже говорилось), а теперь вот — почти «светлуха». Не мытьем, так катаньем.

На фоне этого общего поворота к «светлухе» самой большой удачей в жанре киноинтерпретации классического текста мне кажется «Барышня-крестьянка» Алексея Сахарова по сценарию Александра Житинского. Вот уж где нет никакой извращенной борьбы с общественными извращениями. Сплошные амуры с переодеваниями. В первых же кадрах появляются фарфоровые (или подсвеченные стеклянные) статуэтки — как эмблема стиля. Повесть простодушного Ивана Петровича Белкина — и ничего больше.

Когда-то Сергей Соловьев снял «Станционного смотрителя» в жанре городского романса, представив действие как серию картинок, — стиль явился через живопись. Здесь же слегка подчеркивается (впрочем, без аффектации) театральность. Где-то с середины фильм превращается в упоительный бенефис Л.Куравлева и В.Ланового, играющих пушкинский сюжет с легким юмором по поводу современных аналогий. Муромский и Берестов, ни дать ни взять нынешние «западник» и «славянофил», примиряются на почве общей любви к русской кухне и отечественной выпивке типа «Ерофеича» и «Спотыкача».

Боюсь, ни юмор, ни откровенная стилизация не убедят противников картины, обвиняющих ее авторов в стремлении «засахарить» сюжет. Но здесь предложены правила игры, что бывает редко. Нравится — играйте. Во всяком случае, пейзажи восхитительны, молодые герои трогательны, сюжет назидателен, но не вполне серьезен, словом, «сказка — ложь, да в ней намек...». Поэтические особенности «сказа» переводятся здесь в план повествования, лишая его, таким образом, полемического литературного подтекста. Режиссер и сценарист старательно заменяют внутритекстовые реминисценции умиротворяющими намеками на наши текущие обстоятельства с тем, чтобы и утешить и потешить разом.

В общем, перед нами обещанный второй план кинопроцесса. Репертуарное кино — в ожидании репертуара. И я совсем было собрался провозгласить тотальный разрыв времен, то есть полный отказ от прежнего типа экранизаций, если бы не посмотрел еще рабочий материал к фильму Сергея Урсуляка «Дачники». Здесь, собственно, снят своеобразный римейк «Неоконченной пьесы для механического пианино». Но если Михалков обвинял своих героев в лицедействе (активно им подыгрывая), то Урсуляк констатирует неразрывность «театра» и самой жизни — в том смысле, что «настоящего» бытия больше не будет, жизнь уже прошла, состоялась в «роли».

Здесь кино вновь возвращается к рефлексии сложных взаимоотношений «театра», «литературы» и реальности; и такой поворот нашей темы обещает дальнейшую ее реанимацию. За счет новых прочтений старых и новых текстов. Как из «канона», так и вовсе неожиданных. Что уже само по себе способно оправдать критика и вдохновить его на сизифов труд восстановления исторического контекста в меняющихся декорациях.

Следует, наверное, представлять себе Сизифа счастливым.

А. АРТЮХ

Лошадь, эликсир и руки Ирины Евтеевой

Говорят, что искусство творят одиночки. Ирина Евтеева — из них.

Мне никогда не доводилось видеть ее любительские фильмы, сделанные в 80-е годы. Рассказывают, что один из шедевров тех лет — «Крысолов» (1984), открытый Олегом Ковалевым, послужил весомым поводом для приглашения Евтеевой на Киностудию первого и экспериментального фильма, а его копия была кем-то выкрадена на пути к европейским любителям анимации. Сама Евтеева называет «Крысолова» первым «взрослым» фильмом и первым шагом к анимационно-игровому кино, а немногие очевидцы — своеобразным объяснением в любви к прозе Александра Грина и опытом ее «свободного чтения».

Склонность художника к «свободному чтению» проявилась и в следующих картинах — «Лошадь, скрипка и немножко нервно» (1991) и «Эликсир» (1995).

Фильм «Лошадь, скрипка и немножко нервно» вырастал из ранней поэзии Маяковского. В нем Евтеева в стиле футуристической поэтики «обнажала прием» — «страсть к расчленению, разъятию плоти» (которую отмечал в поэтике Маяковского Юрий Карабчиевский) и затем складывала в экранной плоскости разнородные фактуры и элементы: оживающие рисунки на стекле, архивную кинохронику, фрагменты из уникальных фильмов с участием поэта, аппликации, фотографии, кукольные фигурки и, наконец, чисто игровой, актерский, материал. Картина о Маяковском и разворачивалась как выразительный экранный коллаж — аттракционами метафор, найденных в россыпи стихов, в памятных строчках и высказываниях поэта. Евтеева словно играла этими метафорами, сталкивая их между собой, сравнивая, продолжая одну в другой, превращая происходящее на экране не то в сон, не то в мелькание причудливых образов-картинок из детского калейдоскопа, в которых таилась отнюдь не детская безмятежность. Кого здесь только не было... Белый медведь-коммунист бежал смотреть, как умирают дети; вторя катастрофической теме Шостаковича, в рельсах бился рыжеватый некто; гаденыш-мещанин болтался на запятках презренного трамвая «склок» и «несоциализма»; кони в «левом марше» скакали по зеленому дну дней... И сам Владимир Маяковский — величайший поэт; великанище, дрожащий от любви; горлан-главарь на трибуне; памятник в клетке... Здесь был Маяковский мечтающий — «мой Маяковский» Ирины Евтеевой, который будто смотрел в глаза Маяковскому-мифу — официозному знаку официозной эпохи, и режиссер не пыталась избавиться от того мифологического «двойника»-призрака, хорошо понимая, что без него экранное высказывание о поэте, о времени, об эпохе не будет цельным и полным.

Поэзия Маяковского рождалась словно бы на экране — из жалобных звуков дрожащих струн, из строчек: «Скрипка издергалась, упрашивая, /и вдруг разревелась так по-детски...», рождалась на улице «безъязыкой» эпохи, которая не

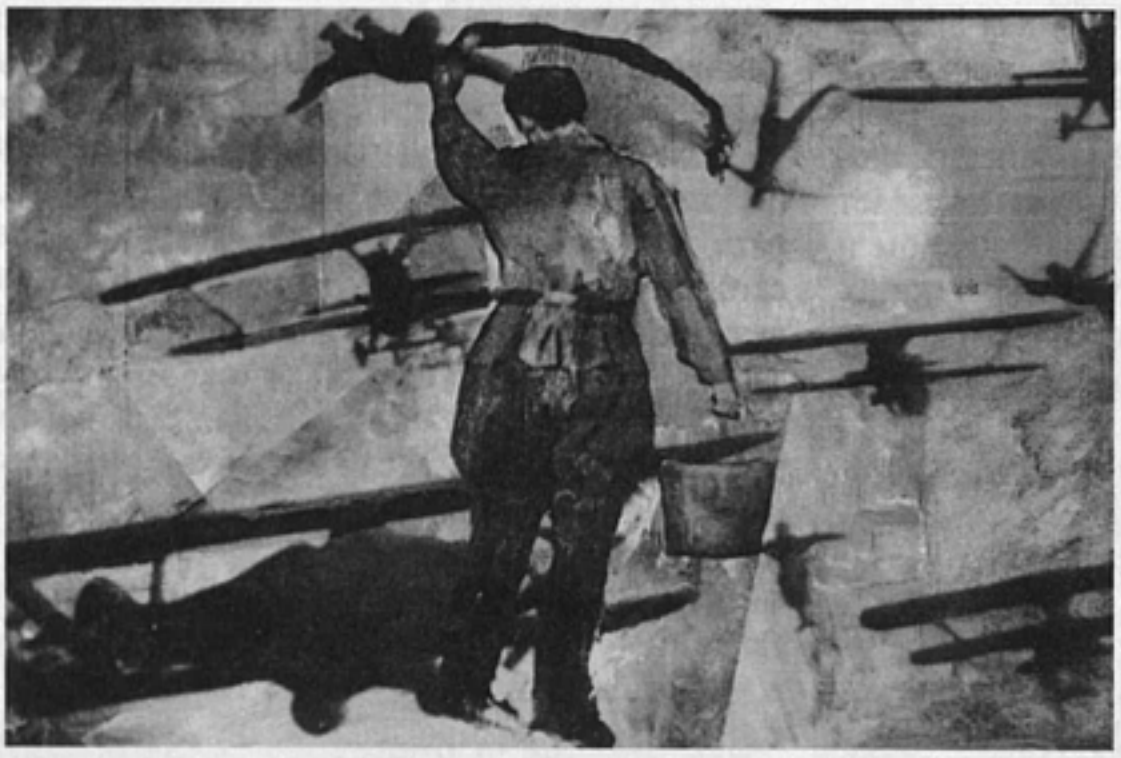
«ЛОШАДЬ, СКРИПКА И НЕМНОЖКО НЕРВНО»
Авторы сценария И.Евтеева, Ю.Кравцов. Постановка и анимация И.Евтеевой. Оператор Г.Маранджян. Звукооператор Л.Гавриченко. Композитор А.Паулавичус. Киностудия первого и экспериментального фильма. 1991.

«ЭЛИКСИР»
Авторы сценария И.Евтеева, Ю.Кравцов. Постановка и анимация И.Евтеевой. Оператор Г.Маранджян. Художник В.Желобинский. Композитор Г.Банщиков. Звукооператор Э.Ванунц. Киностудия первого и экспериментального фильма, «Ленфильм» при участии Роскомкино. 1995.

давала скрипке выплакаться, грозила раздавить бешено несущимися локомотивами, оглушить тупым рокотом, затравить с гиканьем и свистом... Поэзия росла, предолевая врожденную хрупкость и нервность, она росла, преодолевая и материальность, и временные рамки своей эпохи... Один из самых точных и тонких приемов фильма — когда сквозь черно-белую гамму изображений просвечивался, проявлялся цвет предметов, как будто это проявлялась их душа, и оживали, одушевлялись поэтические, почти акварельные образы, в которых находили свое выражение и генеральный конфликт эпохи, и тонкая душевная организация «единиц», и особенность самой поэтики Маяковского. И было ясно, что невозможен однозначный ответ на вопрос, кто кому помог обрести язык — поэт эпохе или эпоха поэту.

В какой-то момент фильм из области поэтических фантасмагорий прорывался в сферу интимных чувств. Один из эпизодов затрагивал неразрешенный временем вопрос отношения Маяковского к Лиле Брик — родной и близкой в его мечтах и далекой, неразгаданной в реальности. В одном из экранных аттракционов красивое, очень похожее на Лилино лицо кинозвезды, улыбающейся с киноафиши, подвергалось властному, безжалостному «морфингу» — наглядным видеооперациям, экранным «расчленению и разъятию»: афишу разрывали на кусочки, и камера словно пыталась заглянуть по ту сторону бумаги, как если бы так можно было проникнуть в тайну изображенного на ней лица и разгадать ее; но бумажная гладь была подобна чувствительной живой ткани, которая сопротивляется чужому вмешательству, и афиша, разодранная на клочки, неподатливая, как женщина, так и не приоткрывала своей тайны, разве что лишь на мгновение ее улыбка сменялась пионерской строгостью.

«Лошадь, скрипка и немного нервно»

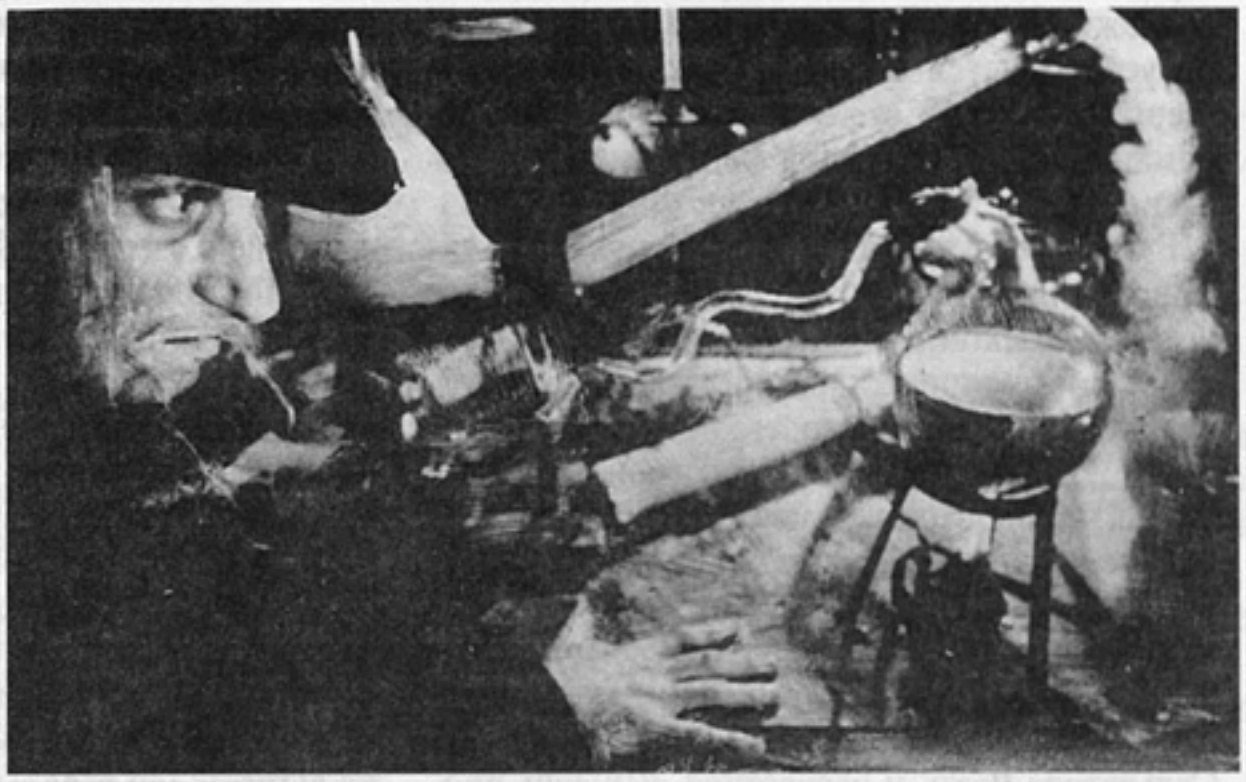


Как и в поэзии Маяковского, в фильме самые смешные эксцентрические метафоры были одновременно и самыми грустными. В нем никакая уморительная ситуация не могла возобладать над страшным эффектом генерального насилия над природой «элемента», принудительного взаимодействия чуждых друг другу фактур эпохи. И поразительно, насколько Евтеевой удалось «вочеловечение» фактур, обреченных стать материалом. Чего стоил аттракцион с рисованной улыбкой, сбежавшей из катафалка и пытающейся приклеиться на скорбное мещанское мурло: коллажная эстетика выражала трагическое вре-

мя «чудовищных похорон» гораздо сильнее, чем иные описания. И когда в финале, будто из потока метафор, рождался и звучал «Левый марш» и «кляча история» сливалась с лошадиным-человеческим морем, экран, в сущности, не нуждался в специальной багровой подсветке — он мог быть любого цвета и все равно выглядел бы кровавым.

Режиссеры анимационного кино, как правило, точнее других определяют свой художественный метод. Видимо, потому, что долгое и кропотливое — в буквальном смысле рукотворное, кадр за кадром — движение к фильму является невольным способом контактного познания. От Ирины Евтеевой мне не раз доводилось слышать признание, что окончательная ясность приходит только тогда, когда весь материал, каждый его кадр «проверишь руками». Очевидно, что она — художник «тактильного зрения», создающий свои фильмы не для отстраненных созерцателей. В них ласкающие, режущие, обжигающие, леденящие, царапающие зрачок поверхности явно созданы не для того, чтобы быть только лишь безвозвратно отраженными. Весь вопрос в том, как добиться необходимых «визуальных ощущений» у зрителя, сходных с авторскими, и какой след в душе они оставят.

«Эликсир»



Погружаясь в «Эликсир», второй фильм Ирины Евтеевой, сделанный на профессиональной студии, можно, конечно, поставить во главу угла проблему «мытарств художника» как наполнение невероятно трудных трехлетних трений с обнищавшей реальностью, совершенно не расположенной к тому, чтобы фильм появился на свет. Однако внутренне я глубоко убеждена, что эти трижды триста шестьдесят пять дней по пятьсот кадриков в каждый были и остаются, как бы там ни было, временем счастья, ибо в них режиссер пребывала в по-настоящему своей стихии — стихии исследовательского творчества. И хотя все еще трудно говорить об окончательно сложившемся «стиле Евтеевой» (она — режиссер экспериментирующий, и еще неизвестно, куда поведет стихия эксперимента), одно можно сказать определенно — «Эликсир» выглядит уверенным шагом к его, стиля, оформлению. Но, как это ни парадоксально, именно в этой уверенности почерка мне видится опасность конца, опасность прерванного движения.

Допускаю, что для кого-то из зрителей «Эликсир» — прежде всего вариант воплощенной «гофманианы». Для меня же этот фильм — наилюбопытнейший пример визуальной мистерии. Кстати, он и выдержан в «канонических» принципах: серия картин, исполненных в разных стилях; чтец, устанавливающий связь между эпизодами и местами действия... Но дело, конечно, не только в этом. «Эликсир» — своеобразный рассказ на тему из жизни святого, ибо главный герой здесь — Художник.

Обозначив свой «Эликсир» как «фантазию в манере Э.Т.А.Гофмана», Евтеева признавалась в том, что именно художественному миру писателя предписано выступать в качестве своеобразного «хронотопа», источника первоначал, первопредметов и перводействий. Фильм состоит из восьми вигилий («ночных бдений») — так когда-то был построен «Золотой горшок», — и это тоже говорит о стремлении режиссера моделировать экранный текст по законам гофмановской партитуры, вводя при этом мотивы и образы из многих произведений. Главный герой картины (С.Щербин), капельмейстер и сочинитель из Бамберга, назван вторым именем Гофмана — Теодор и поражает невероятным портретным сходством с писателем: это

наполняет художественный мир фильма также и «биографическими загадками».

Каждую вигилию предваряет титр-заставка (надо сказать, безукоризненно исполненный в стиле неоготического письма), повествующий о том, что в дальнейшем произойдет на экране. Эти надписи озвучивает напевный закадровый голос рассказчика (С.Бехтерев), который с заметным старанием пытается подчеркнуть исключительность, фантастичность экранных событий и действий.

В «Эликсире» И.Евтеева снова работает с разнородными фактурами — от живописных рисунков на стекле до человеческого лица на пленке. Но теперь, проецируя на экран-стекло одновременно несколько разнофактурных изображений, вживляя их одно в другое в пространстве нового плана-кадра, она уходит от коллажной эстетики и, я сказала бы, безоглядно устремляется в сторону так называемого «терпкого стиля» с его изменчивой, зыбкой, обманчивой, неуловимой фантастической реальностью.

В этой реальности — Теодор, мучимый самопознанием как огнем болезни и экстаза, один из незаконных детей света и тьмы, обреченных на одиночество, скитание и стремление к тайне прекрасного; его alter ego — Франческо Роза (С.Стругачев), итальянец, таинственный волшебник и мастер «философского пейзажа» (почти как его великий однофамилец), ищущий возможности отнять у соперника фамильное кольцо-талисман и утвердить навечно свою трактовку гармонии; красавица Олимпия (С.Свирко), светлая, как «музыка» у Сальватора Розы, и несчастная, как дочь профессора Спаланцани; еще — чудесный эликсир сатаны, дракон и саламандра, голоса природы, крики «убийство!» в замке; огромное старинное зеркало — вечно открытый экран ночи, в котором можно не только увидеть себя, но и раствориться, пропасть навсегда...

Однако очень скоро становится все более ощутимым конфликт между фантастическим, иррациональным («ночным») содержанием вигилий, пересказать которое весьма сложно, и рациональностью, просматривающейся в надписях-заставках —этих повествовательных «верстах» картины, задача которых по сути и заключается в пересказе, в обозначении, в назывании событий. При этом иных драматургических опор в фильме, как будто принципиально отказавшемся от «литературности», от любых намеков на фабулу, нет. Ортодоксальный в своем стремлении коснуться как можно больше романтических схем, «философский эликсир» теряет какое бы то ни было внутреннее драматургическое развитие. Пластическая драматургия становится самодовлеющей, самодостаточной, и вот уже и сами надписи все меньше воспринимаются в качестве повествовательных или ритмических пауз и все больше — как декоративные излишества.

И только сквозь «ренуаровскую» дымчатую лессировку, как сквозь пыль «ближней эпохи», проглядывают образы, исполненные в манере старых мастеров (от Леонардо да Винчи до Сальватора Розы). Впечатление такое, будто наши глаза смотрят в старое и мутное зеркало, каким-то чудом способное удерживать контуры отраженных лиц и вещей. С приближением предметов к границе «зазеркалья» — с укрупнением плана —контуры становятся четче, поверхность грубее, материальнее, зеркальный мир почти готов утратить иллюзорность и прозрачность, однако все же не нарушает границу. Получается, что все события фильма происходят «там». Этот прием не выпускает экранное действие в «земные сферы», и оно, по-моему, очень быстро исчерпывает собственную палитру настроений, обнаруживает однообразие, отсутствие контрастов.

Авторская анимация И.Евтеевой, основанная на «жизни и смерти» фактур, — это прежде всего попытка разгадать и зафиксировать тайны киногении, ее законы. В этом смысле Евтеева — больше исследователь, чем художник. И именно это качество, на мой взгляд, особенно проявилось в «Эликсире», и оно препятствует непосредственному эмоциональному отклику на картину (во всяком случае, моему), заставляет больше «теоретизировать», нежели «ощущать». Прежде всего это касается человеческого лица на экране.

Когда его изображение режиссер помещает в плоскость разрисованных пейзажей, возникает иллюзия трехмерного пространства. Казалось бы, крупным планам предназначается по меньшей мере вывести эстетику на иной смысловой уровень и воплотить «похождения души». Однако интенсивный синий грим, как и насыщенная фиолетово-синяя подкраска фона, безжалостно втирает экранные лица обратно в среду, в мертвую плоскость. Объемность снова уступает место плоскости, неживой материи. Человеческому лицу, лишенному энергетики, достается участь «пятна», бесформенного и несовершенного. В результате нет на экране существа более искусственного, чем человек, и все сказочное проходит мимо него. При этом

совершенно непонятно, почему читающий Гофмана режиссер игнорирует аллюзии с Хогартом, Калло, рисунками самого Гофмана, содержащими к тому же ироническое, а подчас и сатирическое представление о человеке, утратившем связь с «зазеркальем». Решительный поиск в образе главного героя Теодора напоминаний о персонажах Гофмана (например, Натанаэля, Викторина, Бальтазара) не разрешил для фильма проблему «условной души», лишенной индивидуальной судьбы. И происходит странная вещь — фильм будто враждует с собственным замыслом: задуманный быть «похождением души среди бытия», он оказывается своеобразным кружением причудливого мира вокруг «неподвижной души». Зрителю остается лишь следить за изысканными причудами изображения, за неожиданными коллизиями и подробностями замысла, мало связанными между собой.

Сейчас «в руках» режиссера — Петербург с его памятниками и легендами. Петербург, который знает только она. После двух столь несхожих работ трудно даже предположить, какой окажется следующая. Вероятно, это будет «мой Петербург» Ирины Евтеевой.

ИРИНА ЕВТЕЕВА:

«Я занимаюсь мультипликацией из-за лености характера...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ САВЕЛЬЕВ

Дмитрий Савельев. Хорошо помню оживление, которое царило в публике после просмотра «Эликсира» на суздальском Кинофоруме молодого кино. А темпераментный Евгений Марголит даже размахивал в возбуждении руками и громогласно уверял собравшихся, что у Юрия Норштейна появился достойный конкурент. Вопрос о конкуренции оставим в стороне, однако ведь режиссер Ирина Евтеева заявила о себе задолго до триумфа ее первого полнометражного фильма?

Ирина Евтеева. На самом деле все началось давно и созревало плавно. Я училась на кинофотоотделении Ленинградского института культуры, где мы снимали свое кино. Но наше кино отличалось от вгиковского, потому что мы осваивали процесс «от» и «до»: сами писали сценарии, сами были режиссерами, операторами и звукооператорами.

Д.Савельев. Такова была принципиальная установка ваших педагогов?

И.Евтеева. Просто это кино считалось любительским. В идеале мы должны были стать руководителями клубных студий и учить население тому, чему сами успели научиться. (Кстати, Сергей Овчаров заканчивал аналогичное заведение в Москве.) Естественно, это было шестнадцатимиллиметровое кино с раздельным звуком и прочими особенностями. Сначала я собиралась всерьез заняться кинодраматургией. Мне казалось, что это дает больше шансов выйти из института профессионалом. Сейчас сама кинодраматургию преподаю.

Д.Савельев. Вы строгий преподаватель, которому сложно сдать экзамен?

И.Евтеева. Сложно тем, кто не понимает ничего.

Д.Савельев. А вас интересует, как к вам студенты относятся?

И.Евтеева. Кажется, неплохо. По крайней мере, на занятия ходят.

Д.Савельев. И многие, как и вы, собираются заниматься мультипликацией?

И.Евтеева. Что касается меня, я начала ею заниматься исключительно из-за лености своего характера: мне никогда не хватало времени и терпения разыграть с актерами то, что я написала.

Д.Савельев. Занятно слышать о лености характера как побудительном мотиве творчества от человека, способного в течение трех лет ежедневно вручную обрабатывать каждый кадр полнометражной картины.

И.Евтеева. Все равно мне это проще, чем выходить с актерами на улицу и разыгрывать там какие-то эпизоды. В институте я всегда

тянула до последнего, потом все же выходила и снимала совершенно другой фильм. Мне больше нравились формальные вещи. Я гуляла с камерой по Каменному острову и снимала, как движется вода, как ветки движутся, а потом монтировала с помощью проектора, глядя на стенку. Тогда была возможность брать проектор напрокат за четыре рубля. Студенту это было по карману. В результате я перестала бояться камеры, и это самое главное.

Д.Савельев. Но вы уже тогда знали, что не будете заниматься игровым кино?

И.Евтеева. Мне неинтересно в игровом кино. Мне интересно с кисточками и приборами — сразу голова начинает работать.

Д.Савельев. А возможности компьютерной мультипликации вас не привлекают?

И.Евтеева. Нет, меня привлекают возможности кисточки. До института я рисовала в Мухинском училище, но не заканчивала его. Пыталась поступить на отделение дизайна, но у меня оказались неразрешимые проблемы с математикой. И тогда поступила туда, куда поступить могла и где математика не требовалась. Хотя мне и нравилось, как в «Мухе» преподают рисунок, живопись и композицию. Но навык к рисованию никуда не делся: родители очень страдали оттого, что я разрисовывала стены в квартире.

«Лошадь, скрипка и немного нервно»

Д.Савельев. Сдирая предварительно с них обои?

И.Евтеева. Зачем? Прямо по обоям. А потом заклеивала их новым культурным слоем. Сейчас интересно было бы сделать масштабный ремонт и посмотреть на эту послойную живопись. До потолка, к сожалению, руки не доходили, хотя потолок у меня в хрущевке низкий...

Д.Савельев. Значит, дело было все же не в лености характера, а в увлечении настенной живописью?

И.Евтеева. Как-то так вышло, что мое первое кино получилось. Дипломный фильм «Черная дыра» повозили по фестивалям любительских фильмов. А я пошла работать художником-мультипликатором на студию научно-популярного кино. Думала, что это мое.

Д.Савельев. Оказалось, что не ваше?

И.Евтеева. Оказалось. Я ушла оттуда; руководила студией Выборгского ДК. Хотелось проверить некоторые идеи, которые к тому времени созрели в связи с мультипликацией. Одновременно я искала тему для диссертации, потому что поступила в аспирантуру театрального института. И в итоге выбрала тему, которая касалась того, чем я занималась на практике.

Д.Савельев. Как же она звучала?

И.Евтеева. «Процесс жанрообразования в современной мультипликации: 60—80-е годы». Мне важно было ввести искусство мультипликации в серьезный кинематографический контекст. И в этом смысле наиболее интересен был жанр притчи, в первую очередь — пластический ряд фильмов, которые появились в 60-е годы. Я сравнивала метафоричность работ Тенгиза Абуладзе и Сергея Параджанова с тем, чем занимались Андрей Хржановский и Юрий Норштейн. Это была попытка искусствоведческого анализа, в результате которого обнаруживались очень интересные параллели. Рассматривая структуры киноязыка, я пришла к идее межвидового синтеза. Рисунок становится значимой единицей текста, драматургия развивается не только линейно, но и во взаимодействии с иконическим пластом. Такая вот теоретическая работа была. Кстати, отзыв на нее писал Евгений Марголит. А параллельно с работой над диссертацией я снимала «Крысолова» по Александру Грину. Вечерами, что называется. Хорошо, что муж тогда терпимо к этому относился.

Д.Савельев. Сейчас его отношение изменилось?

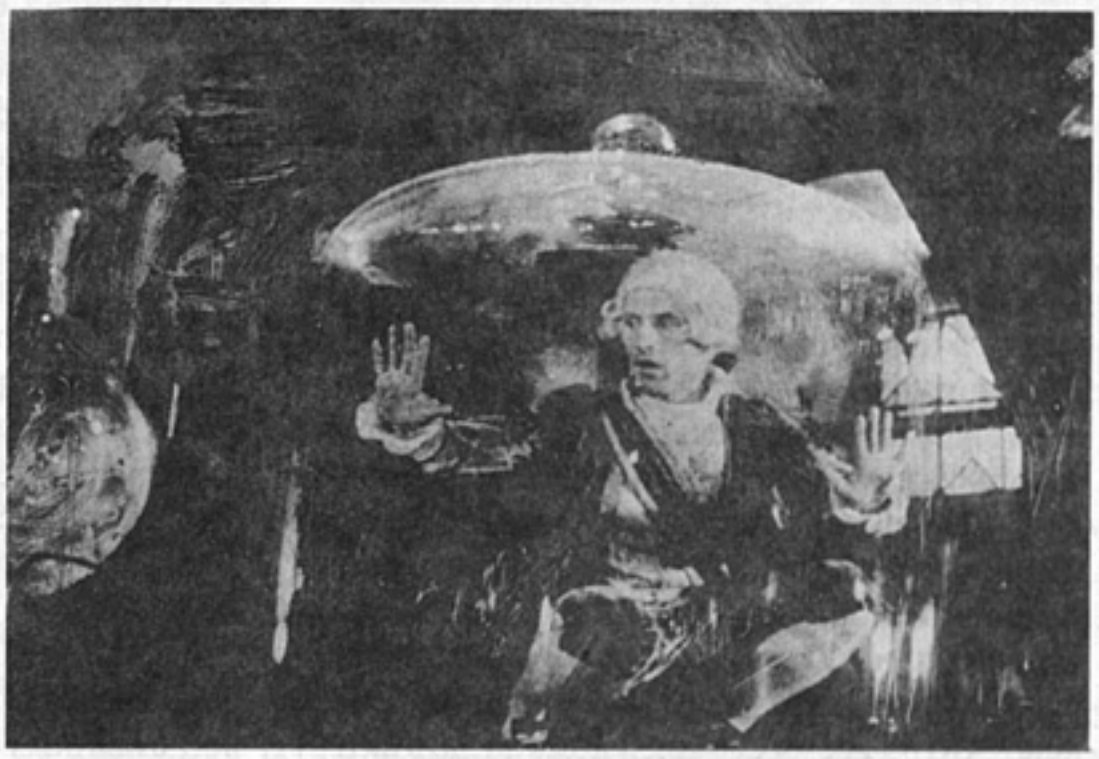
И.Евтеева. Сейчас он все уже совсем по-другому воспринимает. Мы вместе пишем сценарии.

Д.Савельев. Вы делали «Крысолова» больше для себя и ради того, чтобы проверить свои мультипликационные идеи, или все же с расчетом, что картину увидят и оценят?

И.Евтеева. Можно сказать, что я делала ее отчасти «в стол». Конечно, хотелось «Крысолова» показать, но все же главным было желание его снять. А на любительской киностудии ЛОМО, где я работала, была лучшая на тот момент аппаратура, что очень важно.

На «Крысолове» я работала не с актером, а с рисованным человеком. Но от него отделялся «бегающий» световой контур, такой своеобразный энергетический посыл. Там вся история связана с крысами-оборотнями, если вы помните. Я рисовала не лампочкой, а с помощью свечки: крысы получались красными такими. Но свечка не воспринималась как свечка: я все делала в черной перчатке и использовала вторую экспозицию. Проверила некоторые соображения по поводу распечатки и того, как она перемонтирует внутрикадровое пространство и заново его модулирует. А в мультипликации есть возможность модулирование внутрикадрового пространства сделать универсальным, то есть не только заставить человека двигаться, но рассмотреть в мультипликате сам кинокадр.

«Эликсир»



Д.Савельев. Как долго вы проверяли свои идеи в случае с «Крысоловом»?

И.Евтеева. Я делала «Крысолова» около двух лет и закончила его в 1984 году. Он тоже прошел по фестивалям, а в Польше его благополучно потеряли. Тогда ведь и с любительскими фильмами ездили не режиссеры, а чиновники.

Д.Савельев. «Крысолова» потеряли с концами?

И.Евтеева. Нет. Года через четыре Олег Ковалов обнаружил копию на студии ЛОМО, где базировались «параллельщики». Он заставил Олега Базилевича, руководителя студии, показать ему фильм и сказал, что пришел в восторг. Затем позвонил мне: «Вы — мой любимый режиссер. Давайте вместе писать сценарий». И мы начали что-то сочинять по поводу хармсовской «Старухи». Хотелось совместить игровой кинематограф и анимацию. Например, мне в голову пришла идея, что вдруг из кастрюли могут появиться герои фильмов, которых мы все хорошо знаем. Скажем, герои Петра Алейникова или Николая Крючкова. Некоторые эпизоды должны были разворачиваться мультипликационно, не нарушая течение игрового сюжета. Правда, дальше сценария дело не пошло. Но я Олегу очень благодарна: именно он пригласил Юру Павлова посмотреть «Крысолова», а Юра позвал Алексея Германа и Александра Сокурова. (Я показала им этот фильм, потому что считала его вполне «взрослой» работой. В отличие от всех студенческих экспериментальных картин.) Они посмотрели и дали добро на картину «Лошадь, скрипка и немножко нервно».

Д.Савельев. Вас поддержал своим авторитетом Герман?

И.Евтеева. Поначалу, скорее, Сокуров. Но весь худсовет Киностудии первого и экспериментального фильма тогда был очень хороший: Герман, Сокуров, Аристов... Первые полгода, пока я снимала, меня вообще не трогали. Потом все-таки решили посмотреть, что я там делаю. Это был для меня момент достаточно напряженный, но все закончилось благополучно. И уже после этого Герман стал за меня ручаться.

Д.Савельев. А как возник замысел фильма о Маяковском?

И.Евтеева. Он некоторым образом вырос из разговоров по поводу «Старухи». Но это фильм не о Маяковском, а о кинематографическом

Маяковском. Очень большая разница, не все улавливают. Есть лирический герой, есть судьба поэзии Маяковского, есть фильмы, в которых он снимался. Я ставила перед собой задачу рассмотреть кинодокумент как мультипликат. Вот есть кинематографический план, из которого я ничего не убираю, — наоборот, ввожу в него персонажа с другой пленки. Например, Маяковского. Он изымается из одного изображения, запускается в другое и там существует. И еще интересно наблюдать, как фактура документа влияет на тебя, когда ты к истории прикасаешься.

Д.Савельев. В «Эликсире» вы прикоснулись к живописи, введя актеров в ее пространство. Вам как мультипликатору эту задачу было решать сложнее?

И.Евтеева. Я бы не сказала, что это более сложная задача. Это просто другая задача. Для «Лошади...» была важна именно хроникальная фактура. А в «Эликсире» я добивалась единства стиля, когда актер становится плоским, теряет объем. Там множество плоскостей, которые «ссыпаются» со своих — разных — пленок на одну — общую, — образуя новый рисунок, как в калейдоскопе. Необходимо было превратить каждый кадр в живописный, чтобы актеры могли в нем существовать. То есть было необходимо внести световые и цветовые изменения в фактуру кадра. Актеры снимались в игровых заготовках, затем я обрабатывала этот материал вручную на мультстанке. Подобная технология позволяет добиться того, что актерская сцена приобретает мультипликационную фактуру, и поэтому такое совмещение разных фактур, разных изображений не страшно. Другое дело, что во время съемок я должна дать актеру очень точную задачу, чтобы совмещение было безукоризненным. По актерскому движению это напоминало балет.

Д.Савельев. А драматические актеры не испытывали трудности, участвуя в балетном действе, которое впоследствии без их участия превратится в мультипликационную картину?

И.Евтеева. Они не очень понимали, что и как. Да им и не надо было понимать, например, что я снимаю фрагмент — нос или руку. Но в «Эликсире» актерам все же было проще, чем Г.Трауготу, который не имел никакого представления о том, что я с ним в «Лошади...» делаю: он достаточно серьезно рисковал, «вслепую» становясь персонажем. Здесь же я могла показать актерам свой предыдущий фильм.

Д.Савельев. Звуковая фактура для вас столь же важна, как и изобразительная?

И.Евтеева. Конечно. Это очень сложно и страшно — к готовому фильму музыку найти. Обычно в мультипликации используется диснеевский принцип. Берется музыка, на монтажном столе делается раскадровка: вверх, вниз, стоп. А потом мультипликатор сидит и фазы рисует: через двадцать шесть кадров это происходит, еще через двадцать — это. То есть ритм музыки и движения рисованного персонажа абсолютно синхронны. У меня процесс происходит в обратной последовательности, и композитору очень трудно. Музыка должна была вести свою драматургическую линию и не мешать изображению. Я довольна работой с Геннадием Банщиковым — все было очень тщательно сделано.

Д.Савельев. Вкрадчивые интонации Сергея Бехтерева тоже сообщают звуковому пространству вашего фильма дополнительное измерение.

И.Евтеева. Сначала я думала, что закадровый текст должен читать исполнитель одной из ролей Семен Стругачев. Потом поняла, что не должен. Наконец, мне и звукооператору пришла одна и та же мысль: нужен голос, похожий на голос Бехтерева. И мы подумали: а почему бы не пригласить его самого? Он согласился. Эта работа тоже была тщательной и интересной.

Д.Савельев. Ценой за эту тщательность в работе с изображением и звуком стали несколько лет, отданных фильму. А какой был временной люфт между «Лошадью...» и «Эликсиром»?

И.Евтеева. Никакого не было — сразу начала делать «Эликсир». Я все время работаю, хотя и черепашьими темпами. Сейчас должна новый сценарий писать. Вот пишем с мужем потихоньку.

Д.Савельев. Это сценарий фильма, который вы будете снимать на премиальные суздальские деньги?[1]

И.Евтеева. Надеюсь.

Д.Савельев. О замысле уже можно говорить?

И.Евтеева. В самых общих чертах. Это фантазия в духе Андрея Белого. Слово Белого очень

---

[1] «Эликсир» Ирины Евтеевой участвовал в конкурсной программе суздальского Кинофорума и был награжден ее главным призом «Серебряный гвоздь» за лучший дебют, что обеспечивает режиссеру государственное финансирование следующего проекта. — *Прим. ред.*

сложно переплавить в изображение. Можно только говорить о моих субъективных ощущениях его авторского мира. Из его «Петербурга» я беру атмосферу города, история с чиновниками меня не интересует. Есть хранитель мистического города, который меняется каждые сто лет. Есть его помощники — львы сторожевые.

Д.Савельев. Которые стоят, поднявши лапы, как живые?

И.Евтеева. Да. Львы с лапами на шариках. И вот заканчивается очередное столетие в жизни города и одновременно — первое столетие кинематографа. И начинают искать преемника, не зная, в каком времени, в каком кино его можно найти. Вот так, если в самых общих чертах.

Д.Савельев. Вы снимаете свое кино по выверенному и подробно прописанному сценарию?

И.Евтеева. Поиск формы я начинаю сразу, устанавливая и закрепляя количество эпизодов. При всем моем пристрастии к импровизации я должна знать линейную историю и к ней стремиться, а уже внутри все может быть подвижно.

Д.Савельев. Эстетически фантазия в духе Белого будет отличаться от фантазии в духе Гофмана?

И.Евтеева. Я хочу сделать монохромный фильм — в цвете будет только один эпизод. Мне почему-то интересно извержение петербургской лавы, взаимодействие каменного и песочного — камень, переходящий в песок и создающий живую органичную плоть. Актерские эпизоды тоже будут. А из «Лошади...» я хочу заимствовать принцип работы с хроникальной фактурой. Но я еще не знаю, не пробовала. И сценария пока нет.

Д.Савельев. Раз нет сценария, то нет и суздальских денег. А вы предчувствовали, что приз будет ваш?

И.Евтеева. Надеялась, честно говоря.

Д.Савельев. Надеялись, посмотрев конкурсную программу, представленную на Кинофоруме?

И.Евтеева. Нет, еще не посмотрев.

Студийное начальство не хотело пускать меня в Суздаль, потому что мы ничего не успевали. А копию нужно было напечатать очень быстро. Как всегда в таких случаях бывает, «полетели» титры. И тут мне звонит директор картины и говорит: «Я только что разговаривала с Москвой. Оказывается, приз в Суздале — деньги на новую постановку. Так что начальство я уломала». Я ее еще спросила: «Интересно, почему ты настолько уверена, что главный приз достанется именно нам?»

Д.Савельев. Оказалось, что ее уверенность имела под собой основания.

И.Евтеева. Знаете, история повторяется: у меня аналогичный случай был на фестивале в Заречном. Моему сыну было тогда пять лет, и он категорически отказывался меня туда отпускать. Тогда я ему говорю: «Ты понимаешь, какой там главный приз? Цветной телевизор и видеомагнитофон». А у нас был черно-белый телевизор и никакого магнитофона. Ребенок подумал и сказал: «Ладно, поезжай. За телевизором можно». И я привезла. «Со следующего фестиваля диван вези», — говорит.

Д.Савельев. Насколько я понимаю, у ребенка к маминому творчеству сугубо прагматичное отношение?

И.Евтеева. Конечно, трансформеры не в пример лучше. В доме все антенны сооружены, все телеканалы подключены, какие-то кресты под потолком понавешаны. Приходит из школы — и к телевизору.

Д.Савельев. Вы не бунтуете?

И.Евтеева. Бесполезно. Само скорее пройдет. Он уже понимает, что это не совсем правильно с его стороны, и хорошие мультфильмы тоже смотрит.

Д.Савельев. А в перерывах между общением с ребенком и работой над сценарием в духе Андрея Белого не думаете ли вы о своей «Сказке сказок», в необходимости создания которой вас горячо уверяли в Суздале?

И.Евтеева. Хотелось бы, чтобы Петербург был домом. Вот если сказка о доме... Мне все время снится один и тот же сон. Я живу в большом-большом доме, но почему-то только в одной комнате. Остальные для меня закрыты. И я все думаю: почему я живу только в этой комнате, когда их так много?..

С.-Петербург

МИХАИЛ РЫКЛИН

Русская рулетка

В Рулетенбург публика приезжает на воды, а также чтобы ходить на «пуант», с которого можно полюбоваться местностью; в городе есть отели, кофейни; тропинки ведут в соседнее княжество, где за полтора талера вам подадут омлет с ветчиной. Там есть скамейки у фонтана, где играют дети, и среди прочего «воксал» с рулеткой.

М.М.Бахтин в своем кратком комментарии к «Игроку» рассматривает его героев как «карнавализованный коллектив»: во-первых, герои «заграничные русские», «вне норм и порядка обычной жизни», «оторвавшиеся от своей родины и народа», живущие поэтому в атмосфере скандала; во-вторых, они карнавализованы игрой на рулетке, которая также подрывает привычную иерархию, невиданно ускоряет время, уравнивает шансы играющих — точнее, ставит их в одинаково кризисную ситуацию. «Люди различных жизненных положений (иерархических), столпившиеся у рулеточного стола, уравниваются как условиями игры, так и перед лицом фортуны, случая. Их поведение за рулеточным столом выпадает из той роли, которую они играют в обычной жизни. Атмосфера игры — атмосфера резких и быстрых смен судьбы, мгновенных подъемов и падений, то есть увенчаний-развенчаний. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге. И время игры — особое время: минута здесь также приравнивается к годам»[1].

К первому тезису Бахтина — о «заграничных русских» — я возвращусь позднее, а теперь обратим внимание на глобалистскую холистскую концепцию игры, которая предлагается в приведенном абзаце «Поэтики Достоевского». Игра берется как нечто единое, универсальное, контролируемое набором общих признаков (равные условия для всех участников, ускорение времени, пребывание на пороге и т.д.).

Между тем в самом тексте «Игрока» мы находим в лучшем случае феноменологию разных видов игры, не подводимых под какой-либо общий знаменатель, отрицающих друг друга, утверждаемых иногда как невозможные, возникающих в пустоте обоснования. В результате вывод о том, что рулетка — игра по преимуществу русская, сделанный в начале романа главным героем, а в конце (по совершенно иным причинам) англичанином, также зависает, так как то, что ему предшествует на разных уровнях, не только его не обосновывает, но ведет к принципиально открытому континууму возможностей, которые ни при каких условиях не могут реализоваться одновременно.

Сначала игра на рулетке подразделяется на «джентльменскую» и «плебейскую»: джентльмен играет не для выигрыша, а уж тем более не на выигрыш, но «для наблюдения над шансами»; «для одной только забавы», «а не из плебейского желания выиграть». Аристократичным является представление, что все остальные игроки, «вся эта дрянь, дрожащая над гульденом», одушевляемы тем же эстетическим чувством. «Деньги до того должны быть ниже джентльменства, что почти не стоит о них заботиться. Конечно, весьма аристократично совсем бы не замечать всю эту грязь всей этой сволочи и всей обстановки. Однако же иногда не менее аристократичен и обратный прием,

---

Эта статья, посвященная роману Ф.М.Достоевского «Игрок», является главой из книги М.Рыклина «Paris fouetté», которая готовится к изданию.

[1] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 200.

Бахтин также уравнивает игры, связанные с движением человеческой руки, с рулеткой, где механически движется колесо машины. Он считает их одинаково карнавализуемыми. «Природа игры (в кости, в карты, на рулетке и т.п.) — карнавальная природа» (там же, с. 200). Между тем возможности карнавализации технической машины несравнимы с карнавализацией традиционных азартных игр, с присущей им возможностью шулерства, ловкости рук и пр. В первом случае они существенно меньшие.

замечать, то есть присматриваться, даже рассматривать, например, хоть в лорнет всю эту сволочь: но не иначе, как принимая всю эту толпу и всю эту грязь за своего рода развлечение, как бы за *представление* (здесь и далее курсив мой. — *М.Р.*)...»[2]

Как прямой, так и обратный приемы направлены на создание рефлексивной дистанции: слово «представление» следует читать здесь прежде всего не как «зрелище», «театр», но в его метафизическом значении — как то, с помощью чего овладевают сущим, как орудие, одновременно оказывающееся собственной целью и не допускающее в мир то, что Бахтин называет пороговыми, кризисными состояниями — состояниями, в которых сметается рефлексивная дистанция. Конвенция «джентльменской» игры предполагает «наивность» не только в отношении игры на выигрыш, но и интересов важнейшей невидимой инстанции — Банка: «Корысти и ловушки, на которых основан и устроен банк, он должен даже и не подозревать»[3]. Этот тип игры не содержит в себе никакого потенциала для создания «карнавальных коллективов». Напротив того, выделенность играющего из жадной до денег толпы максимально устойчива, в этой игре нет и намека на азарт или опьянение — точнее, они всячески вытравливаются из поведенческого кода игрока-аристократа. Здесь, собственно, не играют, а отстраненно наблюдают игру, как отдыхающие в Рулетенбурге наблюдают природу, взобравшись на «пуант». В своей рефлексивной отдаленности рулетка предстает здесь как почти что природное явление.

Совсем по-другому устроена «плебейская» игра, сторону которой поначалу решительно принимает нарратор. Это игра на выигрыш. Экстремальной формой такой игры является «русская рулетка», игра как способ жизни, альтернативный и антагонистический по отношению к накоплению капитала, медленному приращению богатства через торговлю Тотальная игра как «русское безобразие» противопоставляется как нечто не менее, а более нравственное «немецкому способу накопления честным трудом». Возможность жить игрой утверждается как локальный русский ответ на «катехизис добродетелей цивилизованного западного человека», главной статьей которого является способность к приобретению капиталов.

Рулетка в своей крайней форме объявляется имеющей национальность: русская рулетка позволяет иметь деньги, не просто накапливая их, но иметь их способом, исключающим накопление. В этой крайней форме «рулетка только и создана для русских»[4]. Как логический оператор, она разводит деньги и труд настолько радикально, что они становятся несовместимы между собой: «Русский не только не способен приобретать капиталы, но и расточает их как-то зря и безобразно. Тем не менее нам, русским, деньги тоже нужны, — говорит будущий игрок, — а следовательно, мы очень рады и очень падки на такие способы, как, например, рулетки, где можно разбогатеть вдруг, в два часа, не трудясь»[5]. И хотя тактикой «плебейской» игры может овладеть человек другой национальности — упоминаются, в частности, чудак-англичанин или «азиат какой-нибудь, турок», — эйдос, чистая эманация игры на рулетке остается русской. И только в качестве русской рулетки она приобретает радикально антинакопительскую природу, делается онтологически несовместимой с медленным приращением при помощи терпения и труда. Этот первоначальный набросок номадической логики (русскость здесь, впрочем, обрастает киргизской и татарской коннотациями) звучит очень воинственно: инстанция накопления, согласно этим декларациям, может быть уничтожена изнутри.

На этом этапе текст не только принимает сторону «плебейской» игры, но и сам является полем такой игры, со всем присущим ей катастрофизмом, принесением в жертву собственной связности того, что обычно зовут личностью. Текст поддерживает наиболее радикальные виды игры своими внутренними ресурсами, дублирует их своей структурой.

В рулетку играют, таким образом, изнутри текста, устроенного наподобие рулетки.

В скандальном универсуме «плебейской» игры исключительную роль играет слово «теперь». Выигранные деньги производны от этого «теперь», они нужны игрокам не вообще, в модусе здравого смысла, а «во что бы то ни стало теперь», в крайних обстоятельствах: они

---

[2] Достоевский Ф. Полн. собр. соч. Л., 1973, т. 5, с. 217.
[3] Там же.
[4] Там же, с. 225.
[5] Там же.

производны от случая и нисходят на играющего как дар, иногда даже как благодать. Парадоксальным образом текст настаивает на том, что есть субъект дара, субъект благодати, более того, что особый коллективный субъект владеет логикой дара и, стало быть, такая логика есть: «Мне деньги *во что бы то ни стало теперь* нужны»[6].

Диапазон «плебейской» игры — от долга до дара. Алексей Иванович начинает играть за Полину, которая, как выясняется потом, должна французу Де-Грие пятьдесят тысяч франков. Ему не удается выиграть эту сумму, играя за нее, но в центральном эпизоде романа он — играя в катастрофическом стиле, пронизанном логикой дара, — выигрывает сумму вчетверо большую.

В промежутке между игрой за долг другого и игрой-даром разворачивается целый веер тактик «плебейской» игры. Прежде всего это, конечно, игра «бабуленьки». Максимально русская в своей вере в сообщническую благосклонность случая, эта игра оказывается несовместимой с накопительскими интересами Банка и выталкивает «бабуленьку» вовне — в данном случае этим внешним становится Россия. В рулетке, как известно, можно ставить на красную или черную, на чет или нечет, на двенадцать первых, средних или последних цифр (таким образом, всего их тридцать шесть), на manqué или passé. И есть одна, тридцать седьмая, возможность, Zero, подобие карточного джокера — когда выходит Zero, поставивший на него получает сумму в тридцать шесть раз больше поставленной, максимально допустимая ставка на Zero — двенадцать фридрихсдоров. Большинство игроков делают ставки вразброс, чтобы при любом стечении обстоятельств не проиграть слишком много; естественно, и выиграть очень много при такой тактике нельзя, так как ряд ставок оказывается заведомо проигрышным и просто уравновешивает шансы, страхует против неудачи. Тактика «бабуленьки», бесхитростная и бескомпромиссная, состояла в ставке на Zero, отказе от страховки при очень крупных кушах. Перед нами ничем не опосредованная и агрессивная игра против Банка (Zero — это выгода Банка; если никто не поставил на него и он вышел, все деньги идут Банку). Итог такой игры — даже в апогее везения «бабуленьки», когда она крупно выигрывает, — нетрудно предсказать как европейцам, так и русским (тоже европейцам, но противопоставленным им в отношении тактики игры на рулетке): «...на бабуленьку смотрели уже как на жертвочку»[7]. Она еще не проиграла, но уже конституировала себя как жертву тем вызовом, который стиль ее игры бросает Банку. Необратимость этой тактики игры только возрастает оттого, что сама Антонида Васильевна совершенно не осознает логику ситуации, ее вызов Банку носит почти инстинктивный характер, он лишен намеренности, неинтенционален. «Бабуленька», проигравшись в прах — ее проигрыш превышает сто тысяч рублей, — возвращается в Москву, фантазмируемую ее лакеем Потапычем как идеальную противоположность «заграницы», противоположность даже в отношении флоры: «И уж поскорей бы в нашу Москву! И чего-чего у нас дома нет, в Москве? — причитает Потапыч (интересно, как он был одет: «во фраке, в белом галстухе, но в картузе». — *М.Р.*). — Сад, цветы, *каких здесь и не бывает*, дух, яблоньки наливаются, простор, — нет, надо было за границу!»[8]

Компенсаторный характер такой реакции на поражение от технической машины игры здесь очевиден, вектор ускользания исключительно четок: полнота присутствия Москвы в этом отрывке, ее растительная и пространственная уникальность, инаковость по отношению к профанной растительности Германии являются продолжением ставки — в данном случае ставки текста — на Zero; неосознанная необходимость поражения фантазмируется Потапычем как случайность и недоразумение, которого можно было бы легко избежать, оставаясь в Москве с ее ставшей (только после поражения) необмениваемой флорой, «цветами, каких здесь и не бывает».

Линия ускользания от последствий единственного случая чисто русской рулетки ведет

---

[6] Там же, с. 214.

[7] Там же, с. 273.

До того как увлечься рулеткой, бабушка только и делает, что задает вопросы, как будто в Германии она должна заново опознать все вещи, получить их новое определение. Она спрашивает, кто изображен на картине «мифологического содержания», принимая ее за портрет; в номере отеля ее интересует, «что стоили ковры в спальне и где их ткут»; она почему-то приказывает вынести из комнаты саксонскую статуэтку. То же относится к лицам прохожих, деталям местной обстановки, национальности играющей на рулетке дамы и ко многому другому. Так в совершенно новой для них обстановке ведут себя маленькие дети.

[8] Там же, с. 281.

в Россию, в Москву, на которую не распространяется юрисдикция инстанций накопления. В остальном эта игра неподражаема и не имеет последователей: когда «бабуленька» начинает проигрываться, Алексей Иванович дает ей примерно такие же советы (уменьшить ставки, разбрасывать их для страховки от поражения, ждать момента, когда шансы переменятся к лучшему), что и ненавистный его русской натуре француз Де-Грие. Он уже тогда понимает русскую рулетку в смысле, несравненно более имманентном законам этой социально-технической машины, чем Антонида Васильевна, для которой закон рулетки до конца остается закрытой книгой.

С другой стороны, именно игра «бабуленьки» пробуждает в Алексее Ивановиче игрока. Это происходит в первом эпизоде ее игры на рулетке, когда Zero вышел второй раз за несколько минут, и прикованная к креслу старая барыня получила свой самый крупный куш.

«Колесо вертелось долго. Бабушка просто дрожала, следя за колесом... Решительное убеждение в выигрыше сияло на лице ее, непременное ожидание, что вот-вот крикнут: Zero! Шарик вскочил в клетку.

— Zero! — крикнул крупер.

— Что!!! — с неистовым торжеством обратилась ко мне бабушка.

Я сам был игрок; я почувствовал это в ту самую минуту. У меня руки-ноги дрожали, в голову ударило»[9].

Интересна пунктуация: когда Zero выходит в первый раз, после него стоит запятая, во второй раз то же самое слово сопровождается более сильным — восклицательным — знаком. Текст Достоевского вовлекает крупера — инстанцию, беспристрастность которой в других местах не ставится под сомнение, — в драму игры, в драму речи об игре, которая в решающие моменты не терпит по отношению к себе ничего внешнего, никакого созерцания со стороны. Происходит контаминация, заражение вещей и тел речью, контаминация, которая разводит этого писателя с Толстым, Тургеневым, Чеховым. Нечувствительность Достоевского к предметному, так сказать, стационарному состоянию вещей, позволяющему им воспроизводиться в качестве тождественных, отрефлексирована В.Набоковым в его «Лекциях по русской литературе»[10]. Аналогичными пунктуационными и стилистическими экстазами поддерживается протест «великого слепого» русской литературы против буржуазности, эстетики, дистанции и «джентльменской» игры. При этом не надо забывать, что пунктуационный и другие алогизмы противопоставляют форме не сам ускользающий от оформления хаос, а нечто более нейтральное и продуктивное — хаосмос, или форму хаоса.

Игра бабушки также поддается наибольшей карнавализации: после выигрыша она сама, Алексей Иванович, ее слуги ведут себя как «карнавализованный коллектив», раздавая милостыню направо и налево (даже тем, кто ее не просит и может быть ей оскорблен), одаривая близких и далеких, а свое поражение Антонида Васильевна переживает как развенчание со всеми эффектами оплакивания и декомпенсации[11].

---

[9] Там же, с. 265.

[10] «Достоевский, как мы знаем, является великим искателем истины, гением болезненной духовности, но он — и это нам также известно — не является великим писателем в том смысле, в каком ими были Толстой, Пушкин и Чехов. И, повторяю, не потому, что создаваемый им мир ирреален, а потому, что создан он чересчур поспешно, без того чувства гармонии и экономии (средств. — М.Р.), с которыми не может не считаться и самый иррациональный шедевр (чтобы быть шедевром). По-своему Достоевский куда как рационален... и хотя приводимые им факты являются духовными, а герои его — простыми идеями в личине людей, их взаимодействие и развитие осуществляется с помощью механических методов банальных конвенциональных романов конца XVIII—начала XIX в.». — Цит. по: Nabokov V. Lectures on Russian Literature. San-Diego, N.-Y, London, Harcourt, 1986, p. 130.

[11] На карнавализацию работает и чехарда валют в «Игроке»: талеры, франки, гульдены, фридрихсдоры, луидоры, марки, рубли, золотые и бумажные деньги, кредитные билеты и облигации — все это кружится в бешеном хороводе, лишая нас каких-либо ориентиров. О соотношении валют можно только догадываться, и это создает еще одну рулетку, фантазмируемый нарратором образ денег, бесконечность желания обладать ими. Чем выше потенциальность денег, тем сильнее желание.

Кроме того, текст постоянно «привязывается» к конкретным денежным суммам, которые лихорадочно циркулируют между его участниками: бабушка дает игроку сверток с пятьдюдесятью фридрихсдорами, которые тот возвращает ей, когда она начинает проигрываться. Но точно такую же сумму сам герой дает некой «бледной даме» в центральном эпизоде. Полина должна Де-Грие пятьдесят тысяч франков, и такую же сумму Алексей Иванович отдает м-ль Бланш за то, чтобы провести с ней месяц в Париже. (Именно отсюда берет начало его порабощение Банком — ведь меняющая имена, как перчатки, м-ль Бланш является агентом Банка, она ссужает игрокам деньги под проценты, то есть, практически не рискуя, участвует в накоплении, осуществляемом Банком.)

Одна из основных причин неизменной популярности Достоевского в Европе и США — наличие в его романах фантазмируемого образа денег, этого золота-экскрементов, полного и максимально частичного объекта. Не потому ли Набоков называл комплексы, которыми страдают главные герои Достоевского, «дофрейдовскими»? Ведь техника признания в европейской литературе неотделима от эротизации денег.

Другие виды игры обладают нередко внутренним драматизмом, но куда слабее поддаются карнавализации, если вообще ей поддаются.

Текст скептически и презрительно относится к расчетливым игрокам, которые тщательно записывают последовательность шансов: начиная играть, они так же проигрываются, как и все другие. Эти «записные игроки» пытаются найти закон и систему там, где есть, точнее, иногда и всегда локально намечается набор каких-то правил: прихотливая, изменчивая группировка шансов вокруг сочетаний цифр, цвета и т.д. Фактически речь идет о становлении игрой в момент игры, о пребывании имманентным ей не in abstracto, а в ситуации игры (здравый смысл, понятно, маркирует такие состояния, как безумие, что не мешает самим испытывающим их игрокам верить в реальность связанного с ними мистицизма и рассматривать эти состояния как глубочайшие прозрения). Итак: хотя «собственно расчет мало значит», «в течение случайных шансов бывает хоть и не система, но как будто какой-то порядок, что, конечно, очень странно»[12]. То есть в какие-то избранные моменты, которые надо уметь почувствовать, тактика в игре на рулетке может стать стратегией, полностью имманентной игре самого Банка, и тогда Банк уступит, проиграет игроку.

На глазах бабушки, готовящейся вступить в игру, на противоположных концах стола разворачиваются две противоположные игры, как бы очерчивающие ее возможности. На одном конце стола играет «молодой человек» неизвестной национальности (но «русский» в том смысле, что его игра дублирует игру главного героя в центральном эпизоде романа). Мотивация его игры остается столь же неизвестной, как его национальность, но мы застаем его в состоянии полной имманентности игре, *ставшим-игрой*. Он выиграл «уже тысяч до сорока франков»; он бледен, глаза его блестят, дрожат руки: «Он ставил уже без всякого расчета, сколько рука захватит, а между тем все выигрывал да выигрывал, все загребал да загребал... ставил зря и все загребал»[13]. Любопытным образом «бабуленька» предрекает ему неизбежный проигрыш («...проиграет, сейчас все проиграет!»), и хотя в тот момент, в тогдашнее «сейчас», это предсказание не сбывается, можно быть уверенным — на примере его двойника Алексея Ивановича, в чьей национальности *пока* не приходится сомневаться, — что рано или поздно пророчество сбудется и «молодой человек» останется без гроша в кармане.

Эту мистическую игру мы можем назвать «плебейской» только по одному признаку — это игра на выигрыш, точнее, игра-выигрыш, в точности дублирующая триумф будущего игрока в центральном, прописанном более детально эпизоде.

Между тем в то же самое время, «налево, на другой половине стола, между игроками, заметна была молодая дама и подле нее какой-то карлик»[14], возможно, ее родственник. Игра «молодой дамы» была прямой противоположностью игры «молодого человека»: она играла каждый день ровно по одному часу, с часу пополудни до двух. Эта дама ставила хладнокровно, с расчетом, «отмечая на бумажке карандашом цифры и стараясь отыскать систему, по которой в данный момент группировались шансы. Ставила она значительными кушами. Выигрывала каждый день одну, две, много три тысячи франков — не более и, выиграв, тотчас же уходила»[15].

В тексте сразу же возникает вопрос о национальности этой барыни с карликом, вернее, о национальности ее «карликовой» игры. Своей игрой — сама возможность которой до этого текстом подвергалась сомнению — «молодая дама» как бы ежедневно осуществляет малое накопление при большом накоплении Банка, она — едва ли не единственный случай беспроигрышной игры во всем романе, и поэтому бабушке так важно знать национальность этой барыни, то есть этой игры. Они в конечном счете фантазмируются как французские.

Прислушаемся к оживленному шушуканью идеолога и практика русской рулетки: «Ну, эта не проиграет! Вот эта не проиграет! Из каких? Не знаешь? Кто такая?

— Француженка, должно быть, из эдаких, — шепнул я.

— А, видна птица по полету. Видно, что ноготок востер»[16].

---

[12] Достоевский Ф. Цит. изд., с. 223.
[13] Там же, с. 262.
[14] Там же.
[15] Там же.
[16] Там же, с. 262–263.

Итак, если одна игра остается пока без национальности и может быть названа русской по аналогии, другая безотлагательно получает национальность — игру-накопление ведет «француженка». Эта игра также ориентирована на выигрыш и в этом смысле является «плебейской», но ведется она так дистанцированно и хладнокровно, что приходит на ум скорее аналогия с «джентльменской» игрой. Перед нами игра гибридного, презираемого нарратором, буржуазного стиля: «француженка» играет так, как копят деньги, совершает труд игры, прозаический труд, вознагражденный прозаическим же выигрышем в две-три тысячи франков. Эта игра имплицитно уподобляется наращиванию процентов на капитал и фактически признается псевдоигрой — в «настоящей» игре де не может отсутствовать элемент риска. Между тем во «французской рулетке» риска-то и нет. Поэтому сопровождающий даму карлик лучше всего резюмирует особенность этой игры с карандашом в руках, ее, как сказал бы Бахтин, комнатный буржуазный характер.

Видимо, мистика русской рулетки неотделима от некоторой доли романтизма, связанного с пребыванием на пороге.

По-плебейски играют и «настоящие, отчаянные игроки», которые ехали на воды исключительно ради игры, хотели бы играть хоть всю ночь подряд и обычно проигрывались перед самым закрытием рулетки, именно в полночь делая самые крупные ставки. Национальность этих игроков не уточняется; предполагается, что их много и они разной национальности. Крупно выигрывают или проигрывают также чудаки-англичане и турки, стремительно врывающиеся в серую обыденность игры «на мелкие гульдены», обычную для Рулетенбурга. Русская рулетка во всех этих случаях отрывается от русской национальности: русскость оказывается не национальностью — это свойство самой игры, опрокидывающей расчет, наносящей поражение инстанции Банка или терпящей поражение от нее (причем важен не факт выигрыша или проигрыша, а само пребывание на пороге, на дуэли, под огнем Банка).

Апогея все тенденции «плебейской» игры достигают в центральном эпизоде романа, когда Алексей Иванович не просто выигрывает двести тысяч франков, но переживает нетелесную трансформацию — окончательно становится игроком (каковым он впервые почувствовал себя, следя за игрой бабки. Не случайно этот эпизод начинается словами: «Я пошел к *тому самому* столу, где давеча сидела бабушка». То есть игрок как бы отыгрывается за бабушку, недостижимый образец чисто русской рулетки: его выигрыш приблизительно равен проигрышу Антониды Васильевны). Игра идет без расчета, «как в горячке», «как-то механически, без мысли», становление игрой за пределами субъективности дано здесь в наиболее чистой форме: «Я привязывался к иным цифрам и шансам, но скоро оставлял их и ставил опять, почти без сознания... Я делал грубые ошибки... Счастье не прерывалось!»[17]

Сам расчет подается как функция случая, он есть, но как отрицающий себя, как одно из второстепенных проявлений фатума. В конце концов герой выигрывает в trente et quarante, в игру, где он вообще не знает «почти ни одной ставки». Отпускание себя на волю случая является полным, и случай, в том неповторимом «теперь», неизменно оказывается на стороне игрока.

И как всегда, в момент торжествующего «сейчас» победоносного случая раздается первое предупреждение: уезжайте, или завтра вы все-все проиграете. Полнота этого «сейчас» не может длиться, потому что, вопреки упованию игрока, у него нет принципа.

От карт и от игры в кости рулетка отличается тем, что является социально-технической машиной, подчиненной инстанции Банка с круперами, полицией, слугами, видимыми и невидимыми управляющими, которые, по высказанному нарратором предположению, содержат круперов, выдавая им премии: «Мне кажется, эти круперы, всегда такие чинные и представляющие из себя обыкновенных чиновников, которым почти решительно все равно: выиграет ли Банк или проиграет, — вовсе не равнодушны к проигрышу Банка и, уж конечно, снабжены инструкциями для привлечения игроков и для вящего наблюдения казенного интереса, за что непременно и сами получают призы и премии»[18]. Эти тайные агенты Банка, равно как и другие — например, мадемуазель Бланш, которая ссужает игрокам деньги под проценты, — превращают машину риска, фатума, случая в стратегическую инстанцию накопления, предполагающую основой — есте-

[17] Там же, с. 293.
[18] Там же, с. 273.

ственно, по Достоевскому, а не по Марксу или Фурье — фигуру капитала, торговлю, накопление через труд, становление «Ротшильдом в пятом поколении». По отношению к основному, магистральному пути движения капитала рулетка периферийна, маргинальна, но, как выясняется (совершенно неожиданно для нарратора), она не привносит в этот принцип ничего качественно иного, несовместимого с накоплением. Но так дело обстоит не на уровне феноменологии игры и тактики отдельных игроков, а на более высоком стратегическом уровне — на уровне игры самого Банка.

Рулетка не просто не уравнивает шансы игроков перед лицом случая: уже тактики игры принципиально множественны, так что игроки не составляют единый тип. Причем не только «джентльменская» игра протекает по правилам, отличным от «плебейской», но и эта последняя, в свою очередь, подразделяется на ряд подвидов — от долга, который нужно непременно отдать, до дара, с которым неизвестно что делать. Но и это еще не все: за всеми эмпирическими тактиками, из которых складывается феноменология игры, складывается уникальная стратегическая инстанция, которой служат круперы, полиция, ростовщики-процентщики... и сами игроки. Эта по-кафковски невидимая сила оказывается противоположностью того, чем кажется: не местом, где случай берет реванш у капитала, а накоплением посредством случая, необходимостью случайности. Эту инстанцию нельзя разглядеть, феноменология игры только способствует ее сокрытию.

Становление игрой осуществляет мимезис, имитирует работу Банка. Став игрой, лишают себя возможности длиться, бывают вынуждены заново зародиться из каждой случайности, из каждой «перемены шансов». Такого игрока выносит за пределы сознания и диалектики, включая такое диалектическое чувство, как любовь, в котором субъект утрачивает самого себя, но так, что через него еще интенсивнее совершается труд истории. Привязываясь к случайному расположению шансов, находясь в тотальной зависимости от него, игрок фактически выбирает невозможность как условие своей собственной возможности. В этом катастрофическом «теперь» он обречен пробегать всю гамму чувств с такой интенсивностью, что становится бесчувственным. В конце романа ему уже достаточно наблюдать игру, чтобы в ней участвовать, или даже просто видеть ее во сне. Ему удается стать игрой, но внутри собственной грезы об игре. Не став игроком, Алексей Иванович еще способен предвидеть фатальную необходимость проигрыша в случае, если игра превращается в доминирующую или даже единственную страсть. Состояние игры катапультирует его за пределы здравого смысла. Но так как игра, в отличие от более широкого социального контекста, не воспроизводит условий собственной возможности, ставка на нее рассматривается в конечном итоге не как абсурдная, ненадежная. В конце романа герой неожиданно оказывается на восходящей линии индивидуации: он начинает понимать, что у Банка нельзя выиграть ни при каких обстоятельствах, что его рациональность «упакована» в бесконечном числе как проигранных, так и выигранных ставок (на уровне восьмизначных чисел одни плохо отличимы от других), в их нейтральном безличном сцеплении. Первоначальный оптимизм, позволявший стать абсурдней бесконечно ускользающей рациональности Банка. Хотя понимая игру как фатум, «плебеи» бросают вызов интересам конечной инстанции накопления Большого Банка, последний парадоксальным образом живет за счет этого вызова, за счет романтического желания его обыграть, какой бы национальностью это желание post factum ни наделялось: русской, английской или турецкой. В жертву слишком возвышенному представлению об игре Алексей Иванович приносит свое право чувствовать, испытывать эмоции, он «деревенеет» от невозможности воспроизводить себя как личность обычным способом, а именно испытывая чувства: «...я как будто одеревенел, как будто завяз в какой-то тине», — повторяет он про себя. «Вы одеревенели», — вторит ему мистер Астлей.

На смену ставке как кризису и пребыванию на пороге приходит бесконечная аскеза, служение невидимой инстанции. Игра в конечном счете становится сновидной, она дисциплинирует, научает бесконечному терпению в ожидании «небесных» шансов. «Я, конечно, живу в постоянной тревоге, играю по самой маленькой и чего-то жду, рассчитываю, стою по целым дням у игорного стола и *наблюдаю* игру, но при всем этом мне кажется, что я как будто одеревенел, точно загряз в какой-то тине»[19]. Зависание, отдаление от коллективно-

[19] Там же, с. 312.

го национального начала имеют своим истоком бесконечный расчет, на котором основывается западный мир. Подобное зависание на восходящей линии индивидуации, на пути к Банку, — единственное, уникальное в творчестве Достоевского, и он, конечно, пытается его заморализовать рассуждениями о «заграничных русских», о том, как они нужны России после крестьянской реформы и т.д. (отчасти их повторяет Бахтин на своем более проработанном языке, не допускающем прямой морализации, но еще более глобальном). Но текст, вопреки своему автору, отстаивает возможность онтологического зависания и аскезы, которые нельзя обжаловать ни в какой политической или религиозной инстанции. Ставка оказывается катастрофой, из которой по необходимости зарождается порядок; пребывание при социально-технической машине накопления не остается без последствий для письма, не устающего настаивать на своей национальной специфичности, несводимости к абстрактным преобразованиям, трансмутациям. У него как бы появляется второе бессознательное, которое не поддается определению в терминах русскости/нерусскости, является безразличным ко всем видам бинарных противопоставлений.

Пока герой еще надеется выиграть у Банка (в центральном эпизоде выигрыша по-крупному), у него нет ясности относительно того, любит он Полину или нет. «Не помню, вздумал ли я в это время хоть раз о Полине»[20]. Она еще способна принять форму образа, который отодвигается вдаль, манит на расстоянии. Пока подвешено только его чувство, *но не он сам*; он еще не принадлежит бесконечной инстанции игры. Чувство принадлежит порядку закона, предполагает трансцендентное начало существующим. Чувство можно определить как спонтанность трансцендентного начала в нас, в любви ради этого начала мы теряем самих себя. «Деревенея», Алексей Иванович перестает чувствовать, ничто не может его соблазнить — ведь инстанция Банка, которой он теперь служит, радикально имманентна миру.

В своем желании выиграть у Банка герой бескорыстен: фатальным для него в конце концов становится каждый поворот игрального колеса. Игра проглатывает его, но... уже утратившим веру в возможность как победы, так и поражения (соревновательность, оптимизм вызова были свойственны другой личности, правда, носительнице того же имени, предшествовавшей рождению игрока). Перед нами один из редких вариантов религиозной аскезы, чьей церковью оказывается вокзал для игры в рулетку.

На последнем этапе текст начинает изживать свой катастрофизм. Нарратор успел наговорить в отношении игры много такого, что до (или после) утверждения категорически отрицалось (например, возможность малого накопления при большом накоплении Банка сначала отрицается, а потом утверждается). В кажущейся алогичности заключена его логика, отстаивающая форму хаоса, закрепляющая в качестве наиболее естественного наименее вероятное. Напротив, наиболее вероятное поддерживается наименее сильным утверждением. В результате именно очевидное получает статус наименее вероятного.

Первоначальная анархическая позиция поглощается механизмом самой игры: независимо от мотивации она оказывается на службе у ненавидимого буржуазного порядка, который герой декларативно стремился расшатать и уничтожить. Становление сначала игрой, а потом постоянно имманентно игре — заставляющее, в частности, забывать первоначально очевидную неизбежность поражения — ведет к «одеревенению», отмиранию чувств, в том числе коллективистского чувства, позволявшего определять национальность даже технической машины. Выясняется, что игрой можно было бы стать, если бы на уровне феноменологии она имела самостоятельный автономный принцип. Но его-то она и не имеет — так что, становясь игрой, всегда становятся частью более широкого социального контекста, чем игра, во всяком случае более широкого, чем техническая машина игры. Вопрос о национальности рулетки оказывается подвешенным, неразрешенным. Рулетка подчинена принципу организованной случайности, тогда как национальность

---

[20] Там же, с. 317.

Говоря о том, что Алексей Иванович, независимо от замысла его творца, оказывается на восходящей линии индивидуации, я вместе с тем призываю отличать «линию индивидуации» от более или менее развитой индивидуальности героя. В начале романа перед нами несравненно более яркая индивидуальность, чем в конце, но она еще не находится на восходящей линии индивидуации, не втягивается в процесс атомизации (в русской традиции именуемой «объединением»), бесконечного ожидания одиночества.

может быть приписана лишь существующему по необходимости. Вместо того чтобы принять навязываемую ей национальность, рулетка лишает национальности игрока — ее случайность на поверку оказывается проявлением подчиняющей его себе организации Банка. Выбрасываясь на периферию буржуазного общества, игрок становится люмпен-пролетарием; через него, через его наблюдение и сны решает свои проблемы Банк, то есть как раз та инстанция, за счет которой первоначально он, как русский, считал себя вправе жить. Текст и не пытается скрыть иронии, заключенной в этой итоговой трансформации.

В споре «джентльменской» и «плебейской» игры нарратор, как мы помним, решительно принимает сторону последней: горящие глаза одержимого выигрышем игрока признаются законным элементом игры, не имеющей внутреннего закона, а дендизм играющих «для наблюдения над шансами» заклеймляется как проявление банального лицемерия. Фактически именно «плебейским» стилям игры первоначально приписывается высший аристократизм: стремясь выиграть «теперь» и «во что бы то ни стало», игрок, как ему кажется, превращает рулетку в антагонистический по отношению к буржуазному обществу институт. Но в конце «Игрока» «джентльменство» неожиданно поворачивается к читателю другой стороной: из свидетельства наивности занимаемая джентльменами дистанция по отношению к игре становится знаком высшей искушенности и понимания устройства Банка, скрытого за пестрым многообразием конкретных стилей игры. Джентльмен заранее знает, что все стили игры ведут к поражению, и не вступает с Банком в борьбу, которую считает бесполезной. Кроме того, находясь на магистральной линии накопления (будучи капиталистом), джентльмен может позволить себе видеть в рулетке лишь забаву, между тем как плебеи относятся к игре на рулетке агонистически, серьезно и наивно. В конечном счете высшей формой серьезности становится именно забава или, что то же самое, уважение к Банку как скрытому закону игры в рулетку. Плебеи же до поры до времени вообще игнорируют инстанцию Банка и действуют так, как если бы игра не подчинялась закону и они могли бы ей его навязать. На поверку эта соревновательная установка оказывается более близорукой, чем отрефлексированная аристократическая беззаботность.

В порыве оптимизма будущий игрок объявляет в начале романа, что «грязь», связанная с игрой на выигрыш, ему «родственнее, сподручнее» — ведь в ней явно, открыто проявляется то, что стыдливо скрыто в торговле и накоплении капитала: неприятны ему на том этапе, напротив, серьезность и важность, с какой рулеточная публика обступает столы, та видимость достоинства, которую она хочет при этом соблюсти. Впоследствии, когда Банк компрометирует себя как маргинальная инстанция накопления, рассеивается и оптимизм, с которым герой «искренне и добросовестно причисляет себя ко всей этой сволочи». Оказывается, что правы джентльмены, для которых игра является именно и только игрой, более серьезные либидинальные инвестиции в игру рассматриваются как ненадежные и нерентабельные. Они охотно признают за Банком право накапливать деньги своим особым способом, но не хотят — да и не имеют нужды — ревностно способствовать реализации им этого права. В конце противостояние смещается: уже не «плебейская» игра противостоит торговле, а маргинальная инстанция накопления (Банк) агонистически сосуществует с инстанцией центральной (Капитал).

Из «единственного выхода и спасения» рулетка превращается в объект культа, которому игрок предается со все большим рвением. Сущностная русскость рулетки утверждается дважды, в начале и в конце романа, но смысл этих высказываний до противоположности различен. В первом случае фразу «рулетка только и создана для русских» следует понимать радикально: рулетка заменяет для русских приобретение капитала, русский только и рассчитывает, что на рулетку. Вторая фраза вкладывается в уста англичанину, мистеру Астлею, и звучит так: «Рулетка — это игра по преимуществу русская». Контекст здесь существенно меняется: «Вы, русские, не понимаете, что такое труд, и поэтому набрасываетесь на рулетку, вы способны совершать только бессмысленный труд игры, который вас же разоряет». Теперь уже рулетка стоит между игроком и Россией, русскость рулетки является главным препятствием для воссоединения с русскостью России, национальность игры лишает игрока его национальности. Поэтому так пессимистично настроен в отношении судьбы игрока англичанин: «...вы останетесь здесь, и ваша жизнь кончена». О том, чтобы выиграть у рулетки, отыграться, уже нет и речи; напротив, допускается,

что в будущем русский игрок может дойти до воровства...

Итак, преимущественная русскость рулетки усматривается теперь в том, что, вступая в тотальную игру против Банка, люди определенной исходной национальности, а именно русские, впоследствии порабощаются тем же Банком, переживают нетелесную трансформацию и из антагонистов незаметно для себя становятся слугами этой невидимой инстанции. На отдельные рулеточные подвиги способны англичане, турки и люди неопределенной национальности, но систематическое служение игре — дело по преимуществу русское. Существенно не то, играют по-крупному или «на мелкие гульдены», существенна сама ставка на игру, которая засасывает игрока в машину игры, делает его бунтующим винтиком этой машины.

Таким образом, накопление лежит как в основе «приличной формы» (французы), так и в основе формы хаоса, которую русские стремятся навязать рулетке; именно хаос в «Игроке» неизбежно и тиранически оформлен, иначе ему не превратить «приличную форму» (прежде всего «джентльменскую» игру, но также форму любви) в свое дополнение. Эта логика текста порождает двоение фигур романа: так, русская барышня падка как до французской «приличной формы», так и до формы хаоса, романтически понимаемой как тотальный риск в любви, во всем (герой, чтобы доказать свою любовь, постоянно предлагает пожертвовать жизнью, прыгнуть вниз с «пуанта», вызвать кого-то на дуэль). Собственно, роман устроен как машина по переработке формы хаоса в «приличную форму», по приручению и аккультурации героя.

Инстанцией подлинного неприручаемого катастрофизма является не рулетка, а каннибализм самого текста Достоевского. Текст постоянно проглатывает своих героев, «забывает» их: просто так, без объяснения причин. Первая встреча Алексея Ивановича с Полиной происходит у фонтана, куда героиня приводит свою сестру Наденьку, а герой (учитель в генеральской семье) — своего воспитанника Мишу. Они садятся на скамейку и отпускают обоих детей погулять к фонтану. В конце разговора «она кликнула Наденьку и пошла к воксалу... Я же свернул на первую попавшуюся дорожку влево, обдумывая и удивляясь... Я весь погрузился в анализ ощущения моих чувств к Полине»[21]. А куда же, с ужасом думает читатель, подевался Миша, также отпущенный играть к фонтану?! Он пропал, его — причем непреднамеренно, как бы походя, между дел — поглотил текст. Перед нами один из случаев настоящего, ничем не опосредованного катастрофизма, невозможного применительно к игре. Число таких мелких, но непоправимых текстуальных драм довольно велико[22].

В отличие от множества поглощенных текстом сущностей, в конце романа, утратив предшествующую идентичность, герой восклицает: «Что я теперь? Zero». Единственно «Zero» в этом контексте значит «нуль», «ничтожество», «пустое место» со всеми присущими этим словам моральными коннотациями. Такое прочтение подсказывает нам здравый смысл, но данное значение слова «Zero» возникает, как мы убедились, из игры предшествующих предсмыслов: из бабушкиной ставки на Zero, сделавшей из героя игрока; из Zero как «выгоды» самого Банка. Короче, из Zero как *ничто* в настоящем необходимо следует также Zero как *всё* в каждом из будущих, завтрашних «теперь». В противоположность нравственному «нулю», предсмыслы практически лишены антропоморфных обертонов; в противоположность опять же нравственному прочтению, имеющему отзвуки и прецеденты во всем творчестве Достоевского, данный набор предсмыслов питает только этот роман писателя, он бессознателен и необобщаем. При этом игра на рулетке (здесь опять-таки нельзя согласиться с Бахтиным) не находится в *центре* романа Достоевского[23]. В центре находится чувство и его переключение с женщины на игру, патриотизм, переходящий в стремление определить национальность игры, полемика с «заграничными русскими» и другие эмоциональные и идеологические сюжеты. Игра находится на периферии романа, но это

---

[21] Там же, с. 213.

[22] Среди других жертв текста следует упомянуть Марью Филипповну, намечавшуюся вначале на роль сестры генерала. Еще одна несообразность: в самом начале «Игрока» мистер Астлей преспокойно обедает с семейством генерала и Де-Грие, в то время как дальнейшая логика текста не предполагает, что они хоть сколько-нибудь близки. Число такого рода текстуальных «неровностей» можно без труда умножить.

[23] У Бахтина читаем: «...в центре жизни, изображенной в повести (сам Федор Михайлович считал «Игрока» романом. — *М.Р.*), находится игра на рулетке... (которая. — *М.Р.*) и определяет особый оттенок карнавализации в этом произведении». — См. цит. изд., с. 200.

такая периферия, которая постоянно вторгается в центральную, чувственно-идеологическую сферу, дестабилизируя ее. И она, как мы имели случай убедиться, имеет свою логику, не складывающуюся в фигуру истины.

Я начал работать над этим текстом в Итаке (штат Нью-Йорк) в декабре 1992 года, потом надолго отложил сделанный набросок и возвратился к нему уже в Москве, осенью нынешнего года.

Импульсом к чтению «Игрока» первоначально был экзистенциальный опыт эмиграции, состояния бесконечной подвешенности, ожидания и терпения, которыми живет игрок в конце романа, когда русская рулетка оказывается лишь несущественной частью игры Банка (трудно переоценить значение Банка в американской культуре; можно сказать, что эта инстанция там слишком существенна, чтобы стать объектом осмысления). Это состояние подвешенности в довольно комфортных, формально проработанных пространствах, когда оно длится долго, надо признаться, неразрешимо — одновременно мучительно и склонно продлять себя в бесконечность. Найти значимую метафору этого состояния — все равно, что создать по отношению к этому зависанию минимальную дистанцию и уже с нее, с этой дистанции, принять переживаемое состояние как фатум, который совершается не с тобой. Оказываешься, с одной стороны, под давлением постоянно действующих причин, а с другой — живешь внутри метафоры, в замкнутом круге эффектов-следствий, которые уже не нуждаются в причинах[24].

Другой агонистической стороной русская рулетка поворачивается в Москве. То, что не удалось реализовать ни бабушке, ни «молодому человеку», ни самому игроку, реализуется в нашей социальной реальности без какого-либо вмешательства воли отдельного человека; несостоявшееся как сознательная стратегия в гигантских масштабах осуществляется непреднамеренно. Я имею в виду, конечно, русскую рулетку не в проработанном эмигрантском варианте, а в ее первоначальной ипостаси — в качестве радикально антинакопительской инстанции, разрушающей стратегию Банка. То, что не удалось по-мичурински привить западной социально-технической машине, само собой произросло на постсоветской почве. Русская рулетка стала тотальной, практически коэкстенсивной социальности. Принцип потлача[25] одержал решительную победу над принципом накопления, среднее звено между феерическим обогащением и тотальной потерей практически исчезло, а вместе с ней обессмыслился труд как основа стратегии накопления и истории. Вымываются все механизмы опосредования, невыполнение обязательств становится правилом, а их выполнение — исключением, которому не устаешь удивляться.

Мы оказались как бы внутри русской рулетки, игры без правил перманентного становления игрой, не привитого ни к какой технической машине, способной выдать предсказуемый, однозначный результат. Внутри этой Большой Русской Рулетки[26] невиданно размножаются игорные дома, в которых играют на рулетке, их теперь в Москве больше, чем во всей Европе. Круперы также невозмутимо, как простые чиновники, крутят колесо, пускают шарик по кругу, но выигравшим часто не дают поменять фишки на деньги, им мягко «советуют» продолжать игру. Они возвращаются к столам и снова ставят в надежде на то, что за крупером станет полицейский, за полицейским — банкир, за ним — юрист, а за этим последним — просто трудящийся и копящий человек (из тех, чье обилие так утомляет на Западе)... Может быть, тогда обменяют фишки на деньги и дадут возвратиться домой.

Итака, декабрь 1992 г. —
Москва, сентябрь-октябрь 1994 г.

---

[24] Эта структура прекрасно прописана в книге Жиля Делеза «Логика смысла» (D e l e u z e G. Logique du sens. Paris. Ed. de Minuit, 1969).

[25] Потлач — система ритуального уничтожения богатства у североамериканских индейцев. Широко используется как термин в современной философии.

[26] Под Большой Русской Рулеткой я имею в виду серию банкротств, исчезновений и ухода в подполье множества акционерных обществ, банков, товариществ открытого и закрытого типа, коррупцию на всех уровнях и беззастенчивое декларирование правосудием своего бессилия, наводящее на мысли о сообщничестве. Эта разновидность Рулетки, столь анархически проявляющая себя сейчас в Москве, в более длительной перспективе работает на накопительскую инстанцию Банка, которую она питает переводимыми за границу деньгами. Можно предвидеть, что общеевропейский контекст будет оказывать на Большую Русскую Рулетку возрастающее дисциплинирующее влияние.

ВИКТОР ЛИСТОВ

О «полном крахе»

Юрию Арабову угодно было напечатать в «Искусстве кино» статью «Full Crash» («Полный крах»)[1] с очередным — уж не знаем, каким по счету — рассуждением о судьбах русской интеллигенции. Тема, разумеется, неисчерпаема. И близка всякому отечественному гуманитарию. За последние полтора столетия тут выработались свои каноны, даже известные идеологические штампы. Без них уже и обойтись трудно. Если искать аналогии в области техники, то «рыд матерный» по поводу растленной интеллигенции можно бы сравнить с поисками «вечного двигателя». Занимаются изобретением «перпетуум-мобиле» обычно полузнайки, дилетанты.

Изобретателей социально-философских «вечных двигателей» становится все больше; их количество начинает пугающе перерастать в качество общественного сознания. И тут уж приходится отвечать. Хотя бы иногда.

Для начала нужно отдать должное Арабову. Черты нынешней гражданской смуты он рисует остро и во многом достоверно. Мемуары свидетеля и участника уличных событий в Москве 3 — 4 октября 1993 года субъективно правдивы и послужат когда-нибудь историкам для воссоздания реальной картины трагедии. Много верного и в оценках современных политиков, публицистов, художников. Однако претензии автора шире: ему нужно не просто описать «полный крах» мыслящего сословия, но и проследить всю историю этого краха — от самых, как ему кажется, истоков и до самого, как ему кажется, конца.

Тут-то он и ступает на скользкий лед исторических и культурологических построений. Сразу, с первой строки основного текста, обнаруживается его неосведомленность. «Брошенная. Пушкиным фраза: «В России нет общественного мнения» прочно засела в наших головах на протяжении полутора столетий. Вздыхая и сокрушенно разводя руками, мы часто цитировали ее...»

И дальше, пробежав в двух абзацах эти полтора столетия, Арабов походя растаптывает Пушкина: «Можно, тем не менее, сказать: «В России нет ничего, *кроме* общественного мнения». Понятно: носителем этого «общественного мнения» служит интеллигенция — вот она-то довела страну до ручки...

Будем разбираться. Медленно и спокойно. Фраза Пушкина «В России нет общественного мнения» засела вовсе не в «наших» головах. И уж тем более «мы» ее никогда не цитировали. Не цитирует ее и Арабов. Отсутствие ссылки на источник пушкинского текста очень красноречиво. Если бы автор не выловил сей афоризм в трепе милых друзей, ему пришлось бы обращаться к неотправленному письму Пушкина от 19 октября 1836 года, адресованному П.Чаадаеву. Из этого письма он узнал бы и точный текст, и контекст афоризма. А чтение комментариев (понятно: занятие скучноватое), может быть, открыло бы и смысл пушкинского высказывания.

В письме Пушкин спорил с Чаадаевым, который в своем «Философическом письме» пессимистически оценивал прошлое и настоящее России, православную веру и перспективу развития отечества. Полемические пассажи Пушкина пересказывать не будем. Они столь известны, что даже с экрана звучали — в «Зеркале» Тарковского. В конце Пушкин как бы спохватывается — не слишком ли резко он обошелся со старшим другом? И вот завершение полемики: «Вышло предлинное письмо. Поспорив

[1] «Искусство кино», 1994, № 5.

с Вами, я должен Вам сказать, что многое в Вашем послании глубоко верно. Действительно, нужно сознаться, что наша общественная жизнь — грустная вещь. Что это отсутствие общественного мнения, это равнодушие ко всему, что является долгом, справедливостью и истиной, это циничное презрение к человеческой мысли и достоинству — поистине могут привести в отчаяние. Вы хорошо сделали, что сказали это громко»[2].

Выходит так, что насчет «общественного мнения» громко сказал вовсе не Пушкин, а Чаадаев. Поэт только почтительно согласился с философом. Да и характер, и степень такого согласия — сложнейшая научная проблема. Она действительно занимает русскую мысль уже полтора века. И если б автор «Полного краха» попробовал все же почитать по избранному им предмету, он понял бы, что культурно оформленная мысль «золотого», «серебряного» и даже нашего веков далека от бездумного цитирования, а уж тем более от «вздохов» и «сокрушенного разведения рук».

Вырвав из контекста мысль Чаадаева, пересказанную Пушкиным, Арабов, видимо, не подозревает, о чем идет речь, что понимается тут под «общественным мнением». Уж, конечно, не общенародный мыслительный процесс, худо ли, хорошо ли направляемый образованным классом! Поэт и философ рассуждают о сугубо сословных ценностях — недаром же «общественное мнение» стоит в одном ряду с такими чисто элитарными для того века понятиями, как долг, справедливость, истина и достоинство. Когда Пушкин и Чаадаев утверждают, что их сословие утратило все эти ценности в условиях николаевской России, то им надо верить — верить независимо от того, что произойдет с российской нравственностью век или полтора века спустя. Если же следовать за Арабовым и считать, будто теперь в России «нет ничего, кроме общественного мнения» в пушкинском смысле, то по логике вещей надо будет признать, что наше Отечество просто переполнено также «справедливостью, истиной и достоинством».

Во времена, когда Арабов учился в школе, переписка Пушкина и Чаадаева, конечно, не входила в программу уроков литературы и истории. И это не вина, а беда наша. Но, помнится, грибоедовское «Горе от ума» проходили и даже наизусть заучивали. Есть в комедии место, которое имеет некоторое отношение к разговору. Это когда в среде московского барства вдруг распространяется слух о сумасшествии Чацкого (действие 4-е, явление 10-е).

> Поверили глупцы, другим передают,
> Старухи вмиг тревогу бьют —
> И вот общественное мненье!

Понятие «общественное мнение» здесь пародировано, снижено до мелких глупостей; это то самое, о чем трактует «Философическое письмо», только осмеянное на театральных подмостках. Потом в «Евгении Онегине» Пушкин процитирует это место из Грибоедова (гл. VI, строфа XI), чтобы напомнить о родстве своего героя с Чацким — оба страдают от «общественного мнения». Точнее — от его отсутствия.

Как видим, все это лежит совсем в иной плоскости и весьма удалено от предмета разговора, затеваемого автором. Но, ухватившись за материал русской литературной классики, он тянет его за собой через всю статью. И лучшие страницы нашей словесности уныло «дребезжат» под пером публициста.

Вот замечает он, что позднего Пушкина «мучила тяжелая химера оживших памятников», и напоминает читателю о «Каменном госте», «Медном всаднике» и о стихотворении «Я памятник себе воздвиг...». Если соотнести мнения специалистов по этой проблеме с литературоведческой попыткой Арабова, то получится то же самое, что и с «общественным мнением».

Но «химера памятников» — не проходная случайность. Ю.Арабов на основе трагедии, поэмы и стихотворения Пушкина сочиняет полнометражный сценарий, посвященный истории русской общественной мысли. Именно сценарий. Ибо ни теорией, ни концепцией, ни публицистической выходкой это назвать нельзя. По мысли сценариста, первородным грехом отечественной интеллигенции было и остается стремление к власти. Вся беда только в том, что как раз управлять-то это грешное сословие не умеет. А кроме того, интеллигенция непоследовательна. Убедившись в своей

---

[2] Переписка А.С.Пушкина. В 2-х т., т. 2. М., 1982, с. 290. Подлинник по-французски.

неспособности править вместо «легитимной» власти, эта высоколобая каста нередко предпочитает вечную, но зато безответственную оппозицию. Вот и сегодня, сейчас «озвучивают» некие неясные общественные настроения человек пятьдесят-семьдесят, «с которых, в общем, и спросить нельзя».

Может быть, в такой сценарной заявке кое-какие черты нынешней ситуации проглядывают. Но в каком кровном или идейном родстве эти пятьдесят-семьдесят человек находятся с традицией русской литературной классики? Или, проще говоря, при чем здесь Пушкин и его «памятниковые» химеры?

А вот при чем. «Думаю, мы не ошибемся, — пишет Арабов, — если под памятником (под памятником вообще) различим власть. Причем власть законную. Каменный гость законен в качестве супруга Доны Анны, пусть и покойного. Его приход в собственный дом поэтому естествен. Естествен более, чем нахождение там обворожительного повесы [...]. Интересно, что Каменный гость наказывает не супругу, а любовника. Хотя он мог бы и Дону Анну с собой утащить. Но нет, статуя ведет себя вполне естественно. Она отстаивает свои *законные* права на этот дом и свою жену».

Характерная мелочь. Арабов дальше основывается на том, что Дона Анна остается безнаказанной, хотя по пушкинской ремарке «проваливаются» — видно, что оба любовника наказаны одинаково. Невнимательность сценариста принимает поистине глобальные масштабы. Но не будем мелочны.

В его размышлениях присутствуют три символа законной власти, пьедесталы трех памятников: Командору в «Каменном госте», Петру Великому в «Медном всаднике» и Неизвестно Кому в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...». Вокруг этих державных постаментов с химерической последовательностью возникает одна и та же типологическая ситуация. На пьедесталы, то есть во власть, лезут нелигитимные поэты, интеллигенты.

Жаль, что Юрий Арабов сам не догадался объединить своих «властолюбцев» по признаку сочинительства стихов. В «Каменном госте» Лаура поет песню Дон Гуана; в черновиках «Медного всадника» есть важное замечание:

> Вам должно знать, что мой чиновник
> Был сочинитель и любовник[3].

А уж сам Пушкин, претендующий на пьедестал в стихотворении «Я памятник себе воздвиг...», как сочинитель и любовник в рекомендациях не нуждается. Думается, этим примечанием мы оказываем сценаристу известную услугу: проясняем и укрепляем его позицию.

Русская действительность, по Арабову, выглядит так. В центре отечественного космоса стоит законная Мужская Вертикаль (персонифицируется Командором, Петром Великим и еще Кем-то из пушкинского «Памятника...»). Вокруг Мужской Вертикали располагается Россия, она же подвластная «памятнику» Женская Горизонталь (персонифицируется Доной Анной, петербургским наводнением 1824 года и чем-то вроде «народной тропы» из «Памятника...»).

Собственно, тут ничего нового нет. В патриархальном сознании всегда присутствовали коренные образы «царя-батюшки» и «России-матушки». Иными словами, монарх понимается как супруг своей страны. С этим связано, например, стойкое представление о том, что времена междуцарствия, когда монарха нет на престоле, есть периоды горестного «вдовства» России. В том же «Медном всаднике» Москва потому и названа «порфироносной вдовой», что царь Петр ее покинул и перенес столицу на берега Невы. Новое привносит Юрий Арабов. Опираясь, как ему кажется, на пушкинские тексты, он вводит в традиционную схему третий элемент: незаконный Любовник, он же безнравственный интеллектуал, вечно подрывающий основы морали в семье-стране.

Тем самым Дон Гуан не просто убивает мужа и пытается совратить вдову, а как бы совершает государственный переворот: устраняет монарха и предъявляет свои права на его страну. Евгений из «Медного всадника», выставляя свой счет статуе Петра Великого, тоже, оказывается, навязывает себя «России-матушке» в качестве незаконного правителя-«любовника». Знаменитое «Ужо тебе!», обращенное к легитимному императору, объясняется как вечный лозунг интеллигенции, что-то вроде «Даешь!» из лет гражданской войны. И, наконец, в стремлении узурпировать власть становится виновен

---

[3] См.: Пушкин А. Медный всадник. Л., 1976, с. 92.

и сам Пушкин. Во-первых, поэта можно отождествить с его персонажами — с Самозванцем из «Бориса Годунова», с Дон Гуаном и Евгением. А во-вторых, объясняет Арабов, «как апофеоз этой совершенно уже ирреальной борьбы — превращение самого поэта (Дон Гуана, Евгения, Самозванца, наконец) в памятник, занятие таким вот мистическим образом «постамента».

Поможем Юрию Арабову еще раз. Чувствуя шаткость отождествления Пушкина с Лжедмитрием, автор замечает: «Романтическая любовь Самозванца к Марине делает его почти поэтом». Вовсе не почти. Если б сценарист внимательно читал «Бориса Годунова», то в сцене «Краков. Дом Вишневецкого» он нашел бы реплику Самозванца о его знакомстве с Музой и парнасскими цветами. Это еще больше укрепило бы Арабова в его идее: кто поэт (интеллигент), тот заодно и самозванец.

Выходит так, по мнению драматурга, что первый русский интеллигент, Пушкин Александр Сергеевич, мысленно, в художественных образах воплотил вековую мечту отечественных интеллектуалов: оттеснить от власти другие-прочие не столь культурные сословия и самим «царствовать лежа на боку», если воспользоваться словом того же Александра Сергеевича. Значит, между Пушкиным и современными нам пятьюдесятью-семьюдесятью «озвучивателями» лежит линия непрерывной исторической и культурной преемственности.

Такова — за вычетом подробностей — схема. И тут нам пора прервать пересказ «Полного краха» Юрия Арабова. Корни полузнайства, попыток создать «вечный двигатель», надо искать все там же — в средней (ох, куда хуже, чем средней) школе нашего детства и юности. Именно там в сознание навсегда внедрили образ художника-политика, борца за власть, партийного пропагандиста. Даже гениальное «Слово о полку Игореве» объяснялось прежде всего как вмешательство в княжеские распри, препятствующее политическому объединению русских земель. На путях такого «изучения» в конце концов можно было не читать книг и не слушать музыку и не ходить на выставки. Вполне хватало пробубнить насчет художника, что он-де отвечал прогрессивным идеям, боролся с крепостничеством и был патриотом. Пушкин? А как же: отвечал, боролся, был!

Ю.Арабов воспользовался этой же схемой. Только переменил на ней цвета — с позитивных на негативные. В результате в его статье критика в адрес Пушкина соседствует с критикой действий ОМОНа в Москве 3 — 4 октября 1993 года. А также утверждается: Мандельштам и Ахматова пристрелили бы Сталина, если б «была возможность». Тоже, значит, «в пушкинской традиции» желали переменить власть?

Все, что на многих журнальных страницах выстроил автор, рассыпается при первом же прикосновении. Вспомним хотя бы вот этот отрывок из стихотворения, датированного тем же 1836 годом, что и «Я памятник себе воздвиг...»:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова,
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспаривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;
И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.
Все это, видите ль, слова, слова, слова.
Иные, лучшие мне дороги права;
Иная, лучшая потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними...[4]

Это голос зрелого тридцатисемилетнего Пушкина. И вряд ли в русской мысли найдется что-нибудь более удаленное от претензий на власть, на общественную деятельность. Идея независимости поэта от форм правления («от царя», «от народа») выражена здесь с классической ясностью.

Стихотворением «Не дорого ценю я громкие права...» вопрос об общественных взглядах Пушкина, конечно, не исчерпывается. О проблемы, связанные с противоречиями мировоззрения Пушкина-свободолюбца и Пушкина-государственника, «ушибались» самые серьезные отечественные мыслители: Гоголь и Достоевский, Владимир Соловьев и Мережковский, Франк и Сергей Булгаков. Может быть, точнее всего сказал Георгий Федотов, назвавший статью, посвященную поэту: «Певец империи и свободы». Разделение пушкинских

[4] Пушкин А. Полн. собр. соч. в 10-ти т., т. 3. Л., 1977, с. 336.

взглядов на молодую революционность и позднейший консерватизм Федотов не отрицает, но полагает слишком «грубым». Он очень убедительно доказывает, что молодой поэт, близкий к декабристам, мыслил вполне державно — особенно на волне патриотизма 1812 года. А консервативный, даже «реакционно-монархический» Пушкин 30-х годов вовсе не отказывался от свободолюбия[5]. Все дело только в том, какое содержание вкладывал он в понятия «империи» и «свободы» на разных поворотах своего творческого и жизненного пути.

Сколько бы русская мысль ни билась над этими — действительно сложнейшими — вопросами, еще никому (до Арабова, разумеется) не приходило в голову искать у Пушкина личные претензии на власть, готовность заместить государственный профессионализм «пророчествами пиитов». Максимум приближения к тому, что мы назвали бы сегодня властными структурами, Пушкин видел в примерах, некогда подаваемых князем Щербатовым при Екатерине II и Карамзиным при Александре I. Их роль отвечала пушкинской формуле «царю наперсник, а не раб» и требовала критики империи вовсе не для ее свержения, а наоборот, для ее укрепления и, по возможности, очеловечивания. Щербатов и Карамзин были историографами и умели говорить в глаза монархам неприятную, даже опасную правду. Щербатовский труд «О повреждении нравов в России» и карамзинская «Записка о древней и новой России» несомненно родственны Пушкину, носившему с 1831 года звание придворного историографа и занятому сочинением «Истории Петра».

Мотивами честного и бескорыстного служения державе, престолу, пронизан весь поздний Пушкин. В «Капитанской дочке» от имени автора выступают верные присяге Гринев и Мироновы, а не самозваные Пугачев и Швабрин. Последним-то и принадлежит так занимающая воображение Арабова попытка заместить собою законную, традиционную власть. Но Пушкин-то как раз находит эту попытку безнравственной и гибельной — азбучная истина, о которой даже и напоминать неудобно. Столь же эфемерно рассуждение сценариста о невенчанном, незаконном любовнике, вот уже полтора столетия соблазняющем сонную даму по имени Россия. Образ, что и говорить, в духе нашего времени. На роль таких соблазнителей годятся многие, но только не Пушкин, не классики отечественной словесности.

Как образ сложился — понять нетрудно. В недавние времена тоталитарная власть очень насаждала молодого околодекабристского Пушкина. Он, как известно, недолюбливал самодержавие и православие, пил вино с друзьями и волочился за женщинами — преимущественно замужними. В сознании нескольких советских поколений поэт так и остался инфантильным баловнем судьбы; юный Пушкин заместил собою всего Пушкина. Недаром же Ю.Арабов в пушкинском творчестве 30-х годов силится найти лицейские мотивы. Поэтому основные произведения писателя, проникнутые сложнейшим философским содержанием («Медный всадник», например), обсуждаются как легкие вирши для холостых армейских прапорщиков: значит, так — муж Петр сходит с пьедестала, чтобы наказать любовника Евгения, и гонится за ним ночью через весь Петербург. Представляете? От всего этого просто несет казармой.

А в самом деле пушкинский Евгений вовсе и не бьется за место на пьедестале, не навязывает себя в народные вожди. В петербургской поэме, вопреки Арабову, отчаянное «Ужо тебе!» есть не революционный клич, а вопль отчаяния: погибла невеста, погиб дом, развеяны мечты о тихой счастливой жизни. Если все это вообще имеет какой-то тайный политический смысл, то как простая попытка воцарения Евгения он не проясняется. Права была Марина Цветаева: «таскать поэта в хвосте политики — непроизводительно»[6].

И биография позднего Пушкина тоже сильно противоречит версии сценариста. Поэт уже не «любовник молодой», а как раз — по терминологии Ю.Арабова — «легитимный муж». Дуэль, гибель мужа в борьбе с «любовником», стала нашей национальной легендой. Автору «Полного краха» еще можно было бы простить

---

[5] Федотов Г. Певец империи и свободы. — В кн.: «Пушкин в русской философской критике». М., 1990, с. 356 — 375.

[6] Цветаева М. Соч. в 2-х т., т. 2. М., 1988, с. 368.

академические промахи, но — не художественную, образную нечувствительность, проявленную тут в полной мере...

Первый поэт России под пером Арабова предстает и первым ее интеллигентом. Между Пушкиным и теми пятьюдесятью-семьюдесятью безответственными «озвучивателями», как уже было замечено, проложена прямая линия. Тем самым на Пушкина возлагается некая часть ответственности за наши нынешние беды[7]. Снова, как и в помянутых раньше случаях, Юрий Арабов, видимо, и не подозревает, какие бездны разверзаются под ногами в его прогулках по садам отечественной истории.

Прежде, чем объявлять поэта интеллигентом, надо бы определить, что понимается под этим словом. «Ничто так не враждебно точности суждения, как недостаточное различение» — эту мысль Э.Бёрка Пушкин примеривал как эпиграф к «Евгению Онегину»[8]. Существуют сотни определений интеллигенции; среди них десятки вполне серьезных. Но ни одно из них не отвечает месту Пушкина в русской истории и культуре.

Пушкин интеллигентом не был. Своим происхождением, воспитанием, системой общественных пристрастий он принадлежал просвещенному русскому дворянству. Не пренебрегал своей аристократической генеалогией. С интересом подсчитывал, сколько раз его предки упомянуты в «Истории...» Карамзина. Гордился тем, что Пушкины «руку приложили» к избранию Романовых на царство в 1613 году. И свое место в пределах российской государственности осознавал как совершенно законное, легитимное. Роль постороннего демагога-«любовника» Пушкину никак не подходила. Наоборот: его претензия к власти скорее состояла в том, что она, власть, слабо опирается на просвещенное дворянство, а все больше ценит выскочек-чиновников.

В полемике аристократа Карамзина с предтечей интеллигентов чиновником М.М.Сперанским Пушкин всегда становился на сторону Карамзина. Степень и характер исторической правоты сторон в этом споре опять-таки есть сложная проблема, достойная обсуждения. Но как бы она ни решалась, все равно Пушкина не удастся перетащить в стан интеллигентов, чиновников, разночинцев. Когда век спустя Цветаева говорила о себе: я не интеллигент, я дворянка, — то она тем самым подчеркивала одну из многих граней своего родства с Пушкиным, с традицией русской литературной классики.

Арабов своей статьей поддерживает другую, тоже довольно старую традицию, которую Пушкин называл «полупросвещением» и предостерегал от его грубостей и крайностей[9].

Все мы невежды в той или иной мере. И грех красоваться друг перед другом осколочными знаниями. Но есть все-таки некие пределы, которые и «полупросвещенным» переходить не следовало бы[10]. Потому что уж слишком нагляд-но выступает разрыв между нашими культурными возможностями и той великой традицией, которая у нас в прошлом.

Статья Арабова — явление знакомое и памятное. Она находится в русле нормального «кухонного» трепа — всю ночь, до утра, — которым столичная мыслящая прослойка утешается в последние годы и десятилетия. В этом трепе есть и своя правда, и своя ложь. И главное, своя убаюкивающая утопия: мы, мол, все-таки кое-что понимаем в ходе истории, в судьбах страны. Понимаем, конечно. Только основная часть этого понимания улетучивается, испаряется при свете дня...

---

[7] Как не вспомнить героя булгаковского романа «Мастер и Маргарита» Никанора Босого с его репликой: «А за квартиру Пушкин платить будет?»

[8] П у ш к и н А. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. 6. М., 1937, с. 543. Подлинник по-английски.

[9] П у ш к и н А. Полн. собр. соч. в 6-ти т., т. 5. М. — Л., 1936, с. 178.

[10] Например, Арабов пишет, что императора Павла I отличала «слепая ненависть к покойной бабке». Даже отец Павла I — личность, не твердо установленная. Что уж говорить о бабках... Но поскольку царственный безумец реально ненавидел свою мать, Екатерину II, то Арабов, вероятно, ее и имел в виду. Такие ляпсусы в статье можно найти в изобилии.

В. ТРОЯНОВСКИЙ

Одна

В годы оттепели популярен сюжет, в разных вариантах передаваемый и газетами, и беллетристикой, и изустно, — о том, как церковники и сектанты заманивают в свои сети людей, одиноких, заброшенных, попавших в несчастье. Утешают, помогают, а потом, когда человек придет в себя, — он уже опутан с головы до ног. Секрет воздействия этой мифологемы — в ее скрытом родстве с сюжетом о шпионской или воровской вербовке, который к началу 60-х уже нестерпимо надоел, особенно в кино, и приобрел пародийную окраску. А вот перебравшись на религиозную почву, он неожиданно получил второе дыхание благодаря усилиям одаренных авторов, видимо, не подозревавших об источнике заимствования.

В фильме Василия Ордынского «Тучи над Борском» (1961) этот перекочевавший сюжет трогательно сохранил свои самые ортодоксальные мотивы. Так, любовь в шпионских лентах обычно является предисловием к вербовке. Вот и Олю Рыжкову, героиню «Туч...», приводит в секту ее одноклассник Митя Саенко, в которого она влюблена. Отдана дань и разоблачению коварства и садистской жестокости тайного врага. Сектантам мало, что Оля начинает рьяно исполнять все их обряды и наставления. Они решают использовать ее молодость, сделав из нее пророчицу: «За Оленькой бы души молодые, как за ангелом небесным, потянулись...» Доводят изуверскими радениями до полубезумного состояния, а потом и вовсе совершают попытку распять ее на кресте.

И в целом «Тучи...» выглядят образцовой антирелигиозной пропагандой: у кого повернется язык защищать абстрактную «свободу совести» у постели замученной девочки?

Всего сказанного достаточно, чтобы без колебаний оставить фильм в том тематическом гетто, где он и находится, и забыть о нем. Вместе с тем нелегко отделаться от сильного и странного впечатления, которое он производит сегодня. Оттепель вообще не балует нас совершенством. Схематизм сюжетов, претенциозная актерская игра, постоянные сбои стиля, идеологическая риторика, но под всем этим нередко прячется удивительная свежесть и искренность чувств и невозможная прежде и редкая после серьезность и честность в восприятии жизни. Сегодня, много лет спустя, казенная мораль таких фильмов выглядит частным случаем их толкования, а их художественная сила, уже не действующая на этом, заказном, направлении прорывается в область до сих пор дремавших, никем публично не затребованных смыслов. Правда, здесь нельзя гарантировать отсутствие привнесенного эффекта и следует постоянно остерегаться ретроспективных иллюзий.

Поначалу сюжет фильма только своим краем захватывает антирелигиозную тему. Он скорее «школьный», о первой чистой любви, которую губит ханжество и лицемерие взрослых. Директор школы, озабоченный нравственностью своих учеников, подсмотрел вполне невинное свидание Мити и Оли и на следующий день объявил классу, что Рыжкова порочит свою девичью честь. Возмущенная несправедливостью Оля отвечает ему отчаянно и дерзко, но ясно видно, что оскорбление непоправимо ранило ее душу. А ей еще предстоит разочароваться и в любимой учительнице. Кира Сергеевна сочувствует Оле, но ей недостает мужества нарушить педагогическую солидарность и

«ТУЧИ НАД БОРСКОМ»
Авторы сценария С.Лунгин, И.Нусинов. Режиссер В.Ордынский. Оператор И.Слабневич. Художники И.Пластинкин, М.Карякин. Композитор А.Муравлев. Звукооператор Ю.Рабинович. «Мосфильм». 1961.

признать, что девочка права, называя поведение директора — «подлым».

Год спустя на том же «Мосфильме» появится картина, в которой повторятся те же мотивы: только директора школы заменит преподавательница немецкого. В ее руки попадет письмо десятиклассника с признанием в любви к своей соседке по парте. А потом учителя Ксени, ее мать, соседи по дому своим агрессивным вмешательством подтолкнут ее к попытке самоубийства.

Фильм Юлия Райзмана «А если это любовь?» стал весной 62-го настоящей сенсацией, с привкусом скандала, потому что был воспринят как первая в нашем кино попытка заговорить о «взрослой» любви в... школе! В фильме Ордынского нет и не может быть даже намека на эту тему. Гораздо более существен иной уровень переклички между этими двумя лентами.

Те, кто, посмотрев «А если это любовь?», дружно бросились ругать или, напротив, защищать школьные порядки, не заметили, что суду предано нечто более фундаментальное — сама наша коллективная мораль с ее плохо осознаваемыми и глубоко укорененными представлениями о нечистоте и греховности чувства. У Райзмана чувство застенчиво, осторожно и почти беззвучно, даже если ему никто не мешает. А вот его гонители удивляют своей одержимостью. По ходу действия они впадают в какой-то злобный экстаз, втягивая в него все свое окружение. Бориса и Ксеню соединяет не столько взаимное влечение, сколько совместное бегство от того исконного, темного и нетерпимого, что вдруг проснулось в людях и вырвалось наружу. Райзман наблюдает за происходящим со спокойствием этнографа, снимающего древний обряд. Отсюда — психологическая убедительность картины, усиленная точным сценарным ходом (И.Ольшанский, Н.Руднева, Ю.Райзман), разрешающим ситуацию. Если Борис испытывает давление только извне, то Ксеня в отличие от него слишком прочно связана с тем, что противостоит их любви. Для нее это испытание на разрыв. Вот почему она пытается отравиться, а вернувшись из больницы, отворачивается от Бориса.

Мотив проклятия, тяготеющего над чувством, выражен у Ордынского в большей степени не через психологию, а через атмосферу и настроение. Темная вода блестит маслянно, осторожный паром не плывет, а сползает к противоположному берегу, на котором подрагивают редкие, сиротские огоньки. Мальчик с парома неожиданно окликает завороженную притяжением воды Олю: «Тетя, посмотрите какой хороший конь!» И над всем этим — неизвестно откуда звучащая, простая до зуда песня:

Виновата ли я, виновата ли я,
Виновата ли я, что люблю.
Виновата ли я, что мой голос дрожал,
Когда пела я песню ему...

Так можно было грустить и жаловаться и двести и триста лет назад, и непременно тут же услышать приговор: «Виновата во всем, виновата кругом», — услышать и смириться. Так неожиданно за школьным конфликтом начинает просвечивать некий вечный сюжет. Причем это не похоже на привычное в тот период отождествление зла «с пережитками прошлого», отчего оно сразу становится злом «второй свежести», заведомо обреченным на поражение. Вопреки этому правилу расправа над чувством, устроенная директором школы, превращается после сцены на реке из индивидуальной подлости в норму жизни, сохраняющую свою архаическую власть над людьми. В этой же сцене первый раз появляется ощущение безвыходности для гордой, не способной смириться героини. Но переправа заканчивается весьма символически: на другом берегу Олю ждет Митя, и не с любовью, а с проповедью.

Впрочем, проповедь начинается именно с того, что снимается проклятие с чувства. Митина тетка и религиозная наставница произносит вдохновенное оправдание любви: «А ты, Оленька, не стыдись. Что чище любви на свете есть? Что больше душу светит?» Счастливая озаренность момента, которая окажется лишь прелюдией к погружению в еще более глубокий мрак, создается благодаря контрасту с предыдущими полными удушающей безнадежности сценами и с расхожими представлениями о варварских обычаях сектантов. Высвеченная до белизны комната, умиротворяющие звуки фисгармонии, пение псалмов, слова, полные доверия, открытости, признания высоких начал в человеке, — таким предстает перед Олей этот новый для нее мир.

А между тем ее собственная среда вольно или невольно продолжает свою моральную агрессию. Кира Сергеевна, обеспокоенная непонятными переменами в любимой ученице, искренне желая помочь, затевает «разговор по душам», который в атмосфере, уже отравленной нечистыми подозрениями, неизбежно превращается в допрос: «Скажи, что случилось? Ведь мы с тобой друзья. У вас было что-нибудь с Митей?» В ответ Оля обрывает последнюю живую ниточку между ними: «Я знала, что этим кончится».

Кира Сергеевна — персонаж необычный для драматургии того времени, и ее появление говорило в пользу начинающих сценаристов. С.Лунгин и И.Нусинов сделали учительницу формальным рассказчиком: возвращаясь в Борск, она вспоминает о прошлогодних собы-

тиях в этом городке. Но вместе с тем авторы предусмотрели несовпадение роли объективного свидетеля, которую она пытается исполнять, с психологическим рисунком этого образа. Она слишком потрясена, растеряна и не способна осмыслить случившееся не столько из-за расстроенных чувств, сколько из-за своей человеческой ординарности. История Оли Рыжковой осталась для нее закрытой и непостижимой, и поэтому не ослабевает тревога в ее рационально устроенной учительской душе.

Видимо, поэтому Киру Сергеевну часто заменяет, а порой и просто вытесняет безличный внутренний Автор. Он напористо ведет свою антирелигиозную пропаганду, не опуская указующего перста и не гнушаясь даже чисто карикатурными образами. Однако, как сейчас стало ясно, он не справляется со своей задачей, и виной тому — Оля Рыжкова в исполнении почти такой же юной, как ее героиня, Инны Гулая.

Безотчетное смятение вызывает этот образ, соединяющий в себе противоположные качества: заурядность провинциальной девочки и особую тонкость внутренней организации, колючесть и доверчивую уязвимость, изломанность и нежную чистоту. Эти глубокие и совершенно детские глаза, которые от кадра к кадру наполняются какой-то метафизической грустью.

Первыми, кому Иисус обещает Царство Божье, названы «нищие духом». После Салтыкова-Щедрина, превратившего эти слова в оскорбительную кличку, непонятно, почему именно нищим духом такие преимущества. Сейчас просят на каждом углу, но нищие, те, кому действительно надо, среди них отнюдь не все. Точно так же и с просящими от духа. Те сорок «дай, дай, дай, Боже», которые во время радения, захлебываясь, выкрикивает Оля, создают пронзительно ясное ощущение, что такой просьбе не может отказать даже абсолютно равнодушный Бог.

Радения сектантов в темном, подсвеченном через щели сарае сняты так, что невозможно говорить об игре исполнителей, а только о степени участия в том магическом экстазе, который захватывает даже доселе спокойную камеру Игоря Слабневича, делает взвинченным монтаж. Это кусок неожиданной реальности, вставленный в условный сюжет и раздвигающий экранные границы человеческого, — что на самом деле является неформальной, смутно осознаваемой целью оттепельного кинематографа.

«Дух сошел!» — радостно восклицают Олины единоверцы. Но ей самой этот опыт приносит глубочайшее отчаяние. Следующий затем разговор с Митей — кульминация драмы и высшая точка того, что удается актрисе. «Одиноко мне, Митя, больно душе. Счастья не прибавилось ни на столечко. Все, все растерзано». Вот душа, для которой нет ни земли, ни неба. Такого состояния абсолютной неприкаянности в нашем кино еще никто не показывал. Почему-то первое, что воспоминается, — это выбритая наголо голова Рене Фальконетти из дрейеровских «Страстей Жанны д'Арк».

По каким ступеням этот образ, рассчитанный на жалость и снисхождение, вдруг поднимается на недоступную другим духовную высоту? В пространстве будущего фильма у Инны Гулая были две неравных возможности. Там было для нее отлично приготовленное и драматургически выверенное место наивной жертвы. И был неясный контур, эскиз, оставшийся в картине лишь в нескольких репликах и редких режиссерских и операторских «оговорках», едва заметных под плотным пропагандистским слоем, — всего три-четыре как бы невольных признания, что речь идет о вещах более серьезных, чем воспитание чуткости у педагогов. Но Гулая нашла свою Олю именно здесь — на самом краю роли и за ее пределами. Случившееся с ней перед камерой относится к области чуда. Степень слияния с образом такова, что следует говорить не столько об игре, сколько о рискованном погружении в состояние глубочайшего человеческого кризиса. Роль оборачивается экспериментом, а когда камера смотрит на Олю, игровой фильм «Тучи над Борском» становится документальным.

Но все сразу меняется, как только наш внутренний Автор остается на время без своей героини. Он тут же превращается в отъявленного атеиста, обличающего зловредную деятельность сектантов. Чувствуется, что не обойдется и без уголовщины. И точно. Это давняя отечественная традиция — решать метафизические проблемы с помощью уголовного кодекса.

Однако фильм все же пытается себя защитить. Он не разрушается от такой развязки, а неожиданно, по касательной восходит на новый смысловой уровень. Пароход, на котором Кира Сергеевна возвращается в Борск, подплывает к пристани. В последних закадровых словах она сообщает, что Олю «спасли» и сейчас они встретятся. Этот финал рождает ассоциацию с ночной сценой на пароме. Та переправа была символична и в этом, условном плане завершилась только сейчас. Оба берега отвергли и попытались сломать лучшее, что было в этом мире. Утешительный компромисс финала жалок: ведь берег, к которому принесло бедную Олю, все тот же. Что же может ее спасти?

Н. БАБУРИНА

Ребусы метафорического языка

В киноплакате последних пятнадцати лет явно обозначились два встречных процесса. С одной стороны, заслуженный авторитет «художественной киноафиши» стимулирует интерес к ее истории. В течение 80-х годов любители и профессионалы получают возможность познакомиться с лучшими образцами этого рода изобразительного искусства — на персональных выставках братьев В. и Г.Стенбергов, М.Длугача, С.Дацкевича, на групповой выставке И.Герасимовича, Б.Зеленского, Я.Руклевского.

С другой стороны, продолжается снижение художественного уровня киноплаката московской школы, которая долгие годы определяла эстетические ориентиры, диктовала художественные вкусы. Справедливая критика раздается в адрес фабрики «Рекламфильм», которая остается в стороне от творческих поисков мастеров других жанров зрелищного плаката. Утверждается «принципиальная ориентация на нивелированные в своем эстетическом качестве образцы, лишенные... художественной выразительности, глубокой содержательности, остроты, взлета фантазии, вкуса». Даже у самых опытных и талантливых художников господствует усредненный тип плаката, отличающийся набором стилевых и композиционных штампов.

На этом фоне особенно заметны немногочисленные произведения мастеров, в которых ярко и индивидуально преломляется и образ фильма, и сам дух времени. В частности, в некоторых работах В.Сачкова («Сталкер»), А.Махова («Покаяние»), В.Кострина («Мать»), Л.Богданова, И.Лемешева, И.Вольновой и других.

В конце 80-х годов в киноплакат приходят И.Майстровский, В.Каракашев, А.Чанцев, Ю.Боксер — талантливые художники, имеющие опыт работы в других видах плакатного искусства.

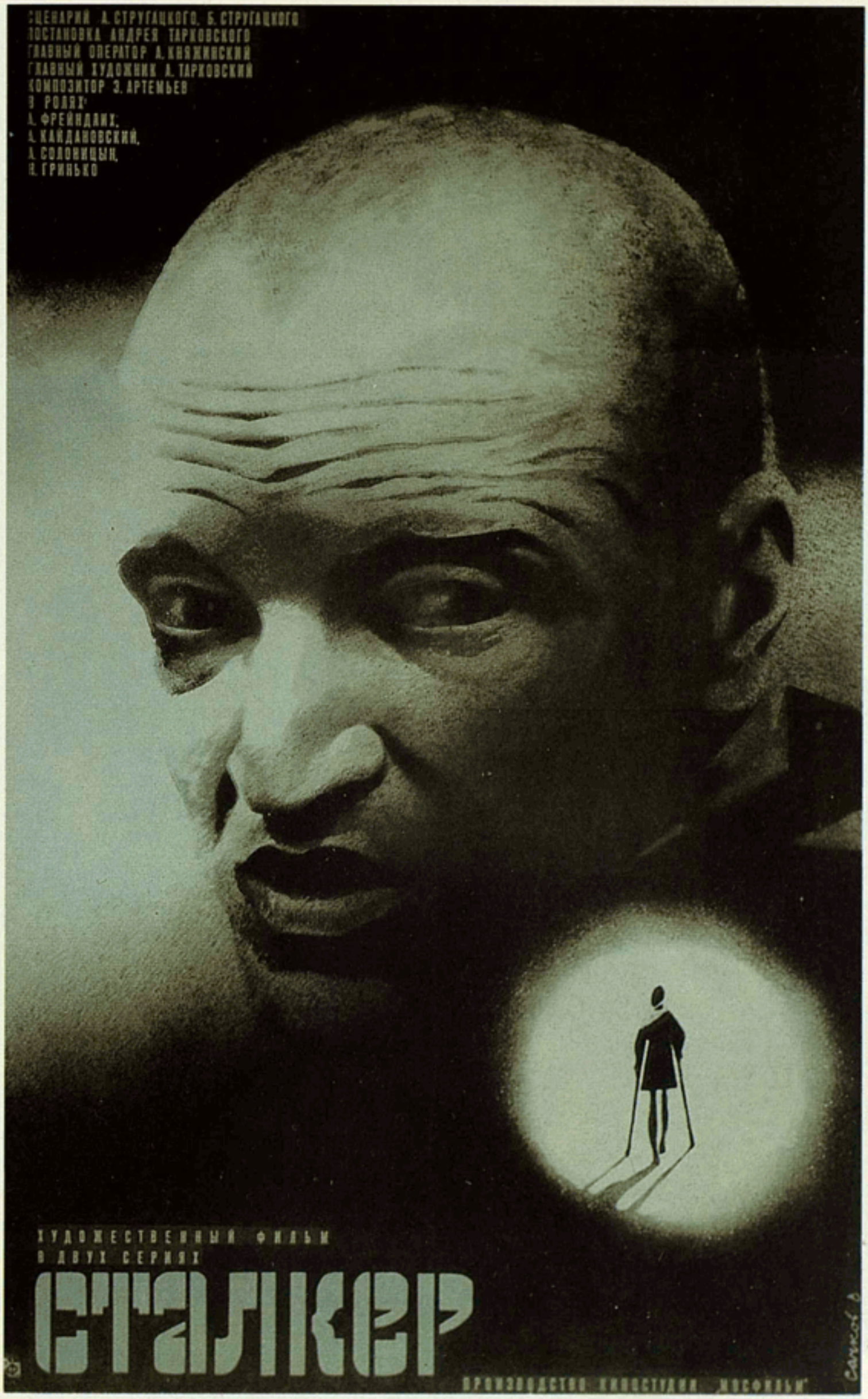
Художественный образ в произведениях этих мастеров становится более сложным, более метафорическим. Осмысление киноматериала нередко принимает формы символические, гротескные, сюрреалистические — в этом легко убедиться, взглянув на плакаты И.Майстровского («Комиссар»), В.Каракашева («Игла»), А.Чанцева («Пегий пес, бегущий краем моря»). Важнейшим смысловым элементом композиции все чаще становится деталь, фрагмент, предмет. Влияние ли это поп-арта, или доведение до крайности традиции киноплаката 60-х годов, наделявшего деталь метафорическим смыслом? Так или иначе, изображения различных предметов-символов все более заполоняют плакатный лист и нередко превращают его в ребус.

А художественная образность фильма и плаката все более дистанцируется. Особенно заметно это различие подчеркивает новая техника создания оригинала с помощью аэрографа. Распылением краски на плакатном листе достигаются ударные цветовые эффекты, хотя возможности этого метода все же ограничены. Он не позволяет в полной мере использовать локальное цветовое пятно, четкий силуэт, резкий контур. И хотя «интонации» плакатного языка становятся более разнообразными, в целом его «голос» теряет свою силу.

Кроме того, эта графическая манера, как никогда сближая киноплакат с книжной обложкой, с афишей концертов и эстрадных представлений, также способствует утрате им жанровой специфики. Создается ситуация, которую точно и образно охарактеризовал Ж.-Л.Капитен. Французский исследователь заметил, что история киноплаката — это история последовательного восхваления им зрителя, фильма, актера, режиссера, эпохи. Остается сделать шаг, и это искусство будет восхвалять себя. Представляется, что некоторые мастера такой шаг уже сделали.

С начала 90-х годов изменения, которые претерпела страна, сказались и на киноплакате. Нарушилась система проката, сложившийся механизм заказа, исполнения, распространения кинорекламы. Заказчиком ее становится режиссер или продюсер, выпуск резко сокращается, тиражи уменьшаются до 300—500 экземпляров, киноплакат исчезает из поля зрения публики.

Но не хочется верить, что мы присутствуем при закате популярнейшего жанра графики, имеющего давние традиции и уже столетнюю историю. Хочется думать, что это искусство еще будет радовать многочисленных почитателей и кино, и плаката.



Художник В.Сачков.
«Сталкер». Режиссер А.Тарковский, 1980

АО «Рекламфильм» является спонсором публикации киноплакатов.

На вкладке даны плакаты из фондов Российской государственной библиотеки.

Во всякой эпохе бывают темные периоды.
Осознание всегда приходит после.
Вот пройдет немного времени,
и станут ясны также и те годы,
которые нам кажутся такими смутными.
Молодые, я надеюсь на вас.
И пусть вас объединяет солидарность.
Будьте едины, насколько это возможно.

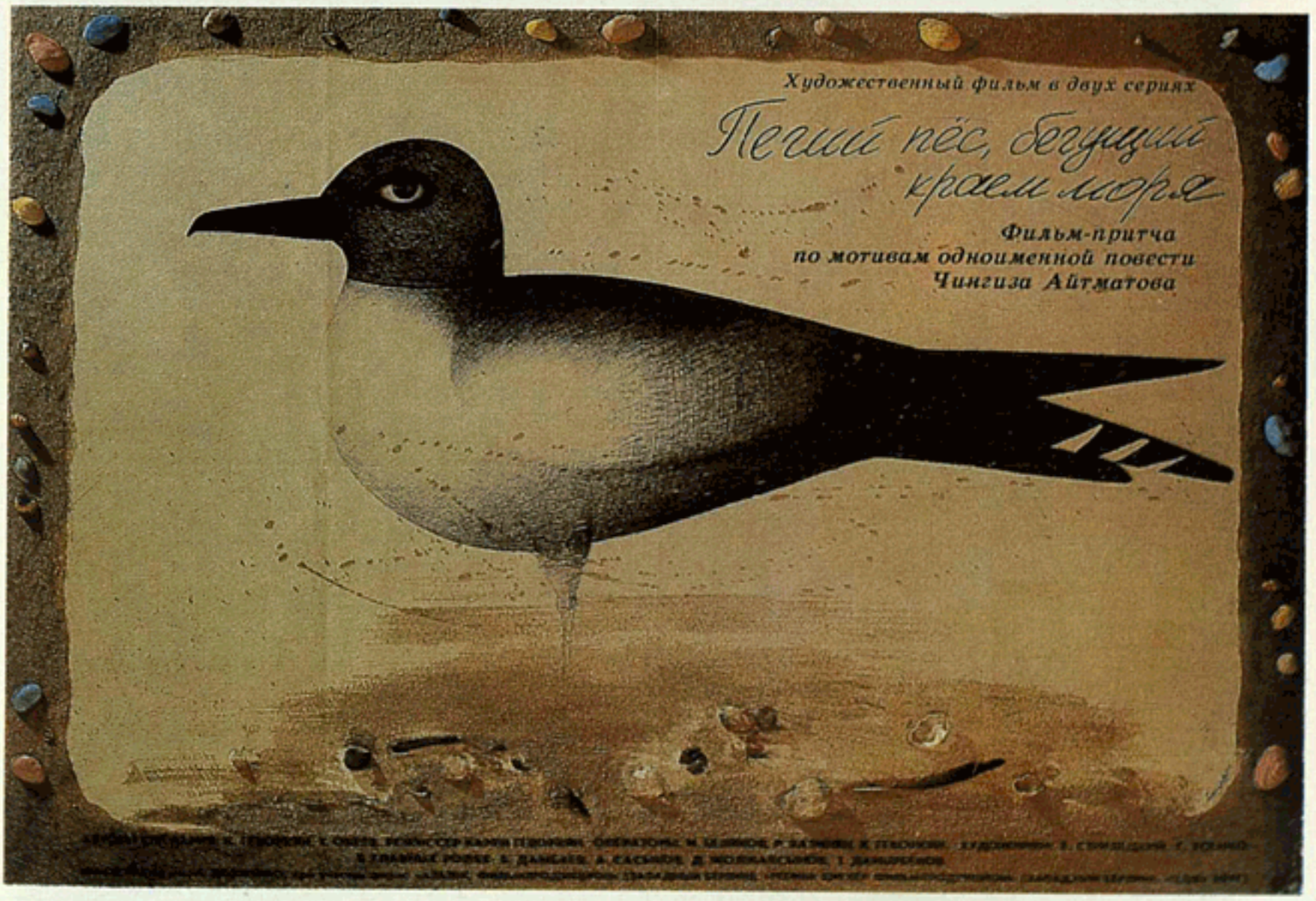
Лукино Висконти

ФИЛЬМ
АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА

Автор сценария — Юрий Арабов,
при участии Аркадия и Бориса Стругацких, Петра Кадочникова
Оператор — Сергей Юрьздицкий
Художник — Елена Амшинская, композитор — Юрий Ханин
Звукооператор — Владимир Персов
В роли Дмитрия Малянова — Алексей Ананишнов
По мотивам повести Аркадия и Бориса Стругацких
«За миллиард лет до конца света»
«Ленфильм», 1988

DAYS OF ECLIPSE

Художник С.Дебижев.
«Дни затмения». Режиссер А.Сокуров, 1988



Художник В.Каракашев.
«Игла». Режиссер Р.Нугманов, 1988

Художник А.Чанцев.
«Пегий пес, бегущий краем моря». Режиссер К.Геворкян, 1991

Художник В.Кострин.
«Мать». Режиссер Г.Панфилов, 1990

1970 — 1979

1970

3 февраля. Лондонская полиция изымает из кинотеатра копию фильма Энди Уорхола «Плоть» вместе с кинопроектором. Начатое уголовное дело вскоре было прекращено, и собственность возвращена по принадлежности.

Июнь. В Англии введена новая система классификации кинопродукции. Категория АА запрещает просмотр фильма детям до 14 лет. Увеличен возрастной предел для фильмов категории X (с 16 до 18 лет).

16 ноября. Родилась Ума Турман, американская актриса.

Декабрь. На международной выставке ЭКСПО-70 (Осака, Япония) впервые продемонстрирована широкоформатная система с использованием 70-мм пленки, разработанная в Канаде П.Р.У. Джонсом и У.С. Шоу.

Африканские кинематографисты организуют профессиональный союз — Панафриканскую Федерацию киноработников (FERACI).

Молодой чилийский режиссер Мигель Литтин публикует Манифест чилийских кинематографистов «Венсеремос».

На экраны выходят фильмы: «Дни и ночи в лесу» и «Противник» Сатъяджита Рея (Индия); «Клоуны» Федерико Феллини, «Конформист» Бернардо Бертолуччи, «Медея» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Пейзаж после битвы» Анджея Вайды (Польша), «Сад наслаждений» Карлоса Сауры, «Тристана» Луиса Бунюэля (Испания); «Кровавая мама» Роджера Кормана, «Уловка-22» Майка Николса, «Пять легких пьес» Боба Рафелсона, «Большая белая надежда» Мартина Ритта, «Освобождение Л.Б.Джонса» Уильяма Уайлера, «Маленький большой человек» Артура Пенна, «M.A.S.H.» Роберта Олтмена, «Вудсток» Майкла Уодли (США); «Ватерлоо» Сергея Бондарчука, «Пиросмани» Георгия Шенгелая (СССР).

1971

2 апреля. Сэмюэл Голдвин получает из рук президента Ричарда Никсона Медаль свободы.

10 апреля. В Атланте (штат Джорджия) открывается Первый фестиваль негритянского кино.

30 апреля. В Канне начинает работу Международный рынок видеокассет.

29 октября. Родилась Вайнона Райдер, американская актриса.

Декабрь. При демонстрации фильма «Заводной апельсин» впервые используется звукосистема «долби», разработанная в 1965 году Рэем Долби.

Турецкий режиссер Йылмаз Гюней брошен в тюрьму за «сотрудничество с коммунистами».

Мигель Литтин становится директором студии «Чилефильмс» и выпускает фильм «Товарищ президент» (о Сальвадоре Альенде).

На экраны выходят фильмы: «Колено Клер» Эрика Ромера, «Четыре ночи мечтателя» Робера Брессона, «Шум в сердце» Луи Маля (Франция); «Торговец четырех времен года» Райнера Вернера Фасбиндера (ФРГ); «Ангел господен» Миклоша Янчо (Венгрия), «Смерть в Венеции» Лукино Висконти, «Декамерон» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Отец» и «Надежда» Йылмаза Гюнея (Турция); «Один день Ивана Денисовича» Каспара Врида, «Соломенные псы» Сэма Пекинпа (Великобритания); «Бананы» Вуди Аллена, «По ту сторону Долины кукол» Росса Мейера, «Скрипач на крыше» Нормана Джуисона, «Французский связной» Уильяма Фридкина, «Клют» Алана Пакулы, «Последний киносеанс» Питера Богдановича (США); «В.Р.: мистерии организма» Душана Макавеева (Югославия); «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, «Бег» Александра Алова и Владимира Наумова,

---

Robinson David. The Cronicle of Cinema. «Sight & Sound», 1995 (Suppl.).

«Дядя Ваня» Андрея Михалкова-Кончаловского, «Король Лир» Григория Козинцева (СССР).

1972

31 марта. В Париже закрывается крупнейший в Европе кинотеатр «Гомон-палас», принимавший зрителей в течение шестидесяти лет.

31 декабря. На французском телевидении открывается Третий канал, со временем целиком переданный для демонстрации фильмов.

Майя Ангелу становится первой чернокожей женщиной, написавшей сценарий и музыкальную партитуру к фильму «Джорджия, Джорджия» (она же его и продюсировала).

На экраны выходят фильмы: «Скромное обаяние буржуазии» Луиса Бунюэля, «Две англичанки и Континент» Франсуа Трюффо (Франция); «Агирре, гнев божий» Вернера Херцога, «Горькие слезы Петры фон Кант» Райнера Вернера Фасбиндера, «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым ударом» **Вима Вендерса,**

Интервью с Вимом Вендерсом читайте на с. 84.

«Король, дама, валет» Ежи Сколимовского (ФРГ); «Кентерберийские рассказы» Пьера Паоло Пазолини, «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи, «Рим» Федерико Феллини (Италия); «Шепоты и крик» Ингмара Бергмана (Швеция); «О счастливчик!» Линдсея Андерсона, «Дикий мессия» Кена Рассела (Великобритания); «Блекула» Уильяма Крейна, «Кабаре» Боба Фосса, «Грязный Гарри» Дона Сигела, «Крестный отец» Фрэнсиса Форда Копполы, «Сыграй мне «Туманно» Клинта Иствуда, «Бойня номер пять» Джорджа Роя Хилла (США); «Солярис» Андрея Тарковского, «Ты и я» Ларисы Шепитько (СССР).

1973

3 марта. Американский киноинститут учреждает премию «За достижения всей жизни». Первый лауреат — Джон Форд.

Сентябрь. Мигель Литтин отправляется в эмиграцию на Кубу после переворота в Чили.

Комиссия по культурному наследию Лос-Анджелеса объявляет въездной знак «Голливуд» культурно-историческим памятником. Пять лет спустя он был обновлен с помощью спонсоров, которые внесли 27 тысяч долларов для увековечивания их имен на одной из букв. Торжественное открытие нового знака состоялось 14 ноября 1978 года.

Умер Брюс Ли. Последний фильм с его участием «Войти в Дракон» принес 100 млн. долларов прибыли только в США.

На экраны выходят фильмы: «Большая жратва» Марко Феррери, «Американская ночь» Франсуа Трюффо (Франция); «Страх съедает душу» Райнера Вернера Фасбиндера, «Алая буква» Вима Вендерса (ФРГ); «Амаркорд» Федерико Феллини, «Ночной портье» Лилианы Кавани (Италия); «Свадьба» Анджея Вайды (Польша); «А теперь не смотри» Николаса Рега (Великобритания); «Американские граффити» Джорджа Лукаса, «Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина, «Грязные улицы» Мартина Скорсезе, «Бумажная луна» Питера Богдановича, «Уснувший» Вуди Аллена, «Пустырь» Теренса Малика (США); «Это сладкое слово — свобода» Витаутаса Жалакявичуса, «Мелодии Верийского квартала» Георгия Шенгелая (СССР).

1974

7 января. Против фильма «Последнее танго в Париже» выдвигается официальное обвинение в непристойности.

4,5 млн. зрителей в Париже посмотрели фильм Джаста Джекина «Эмманюэль».

На экраны выходят фильмы: «Селин и Жюли совсем завра-лись» Жака Риветта, «Ланселот с озера» Робера Брессона, «Стависки» Алена Рене (Франция); «Алиса в городах» Вима Вендерса, «Эффи Брист» Райнера Вернера Фасбиндера, «Каспар Хаузер» Вернера Херцога (ФРГ); «Алонзанфан» братьев Тавиани, «1001 ночь» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Квартальный отчет» Кшиштофа Занусси (Польша); «Алиса здесь больше не живет» Мартина Скорсезе, «Сверкающие седла» Мела Брукса, «Чайнатаун» Романа Поланского, «Разговоры» («Подслушивание») Фрэнсиса Форда Копполы; «Ад в поднебесье» Джона Гиллермина, «Женщина под влиянием» Джона Кассаветеса (США); «Калина красная» Василия Шукшина (СССР).

1975

20 февраля. Родилась Дрю Бэрримор, американская актриса.

4 марта. Чарлз Чаплин возведен в рыцарское звание.

Апрель. Берт Шнайдер, один из продюсеров документального фильма «Сердца и умы», получившего награду Академии, расстраивает церемонию вручения «Оскаров», зачитывая послание вьетконговских лидеров.

2 ноября. Пьер Паоло Пазолини найден убитым в Остии.

Лора Мальви публикует

первое фундаментальное исследование в духе феминистской кинотеории — «Визуальное удовольствие и нарративное кино».

На экраны выходят фильмы: «Ф, как фальшивка» Орсона Уэллса, «История О» Джаста Джакина, «Вальсирующие» Бертрана Блие (Франция); «Ложное движение» Вима Вендерса (ФРГ); «Сало, или 120 дней Содома» Пьера Паоло Пазолини (Италия); «Земля обетованная» Анджея Вайды, «История греха» Валериана Боровчика (Польша); «Листомания» и «Томми» Кена Рассела, «Романтическая англичанка» Джозефа Лоузи (Великобритания); «Челюсти» Стивена Спилберга, «Смешная леди» Герберта Росса, «Ленни» Боба Фосса, «Кто-то пролетел над гнездом кукушки» Милоша Формана (США); «Зеркало» Андрея Тарковского (СССР).

1976

25 января. Во Франции учреждается кинематографическая премия «Сезар».

Дерек Джармен снимает первый фильм на латыни — «Себастьян».

В Гонконге выходит на экраны первая удачная комедия «Кун-фу».

На экраны выходят фильмы: «Китайская рулетка» Райнера Вернера Фасбиндера, «С течением времени» Вима Вендерса (ФРГ); «XX век» Бернардо Бертолуччи (Италия); «Йонас, которому будет 25 лет в 2000 году» Алана Таннера (Швейцария); «Вся президентская рать» Алана Пакулы, «Семейный заговор» Альфреда Хичкока, «Никельодеон» Питера Богдановича, «Таксист» Мартина Скорсезе (США); «Маяковский смеется» Сергея Юткевича, «Раба любви» Никиты Михалкова, «Дерсу Узала» Акиры Куросавы, «Прошу слова» Глеба Панфилова (СССР).

1977

В Гонконге открывается I Международный кинофестиваль.

На экраны выходят фильмы: «Этот смутный объект желания» Луиса Бунюэля, «Вероятно, дьявол» Робера Брессона, «Провидение» Алена Рене (Франция); «Американский дуэт» Вима Вендерса, «Строшек» Вернера Херцога (ФРГ); «Шахматисты» Сатъяджита Рея (Индия); «Казанова Феллини» Федерико Феллини, «Отец-хозяин» братьев Тавиани, «Дерево для деревянных башмаков» Эрманно Ольми (Италия); «Кровавая свадьба» Сухейля Бен Барки (Марокко); «Человек из мрамора» Анджея Вайды (Польша); «Верлиока» Терри Гиллиама, «Загадки сфинкса» Питера Уоллена и Лоры Мальви (Великобритания); «Энни Холл» Вуди Аллена, «Близкие контакты третьего вида» Стивена Спилберга, «Голова-ластик» Дэвида Линча, «Джулия» Фреда Циннемана (США); «Восхождение» Ларисы Шепитько, «Неоконченная пьеса для механического пианино» Никиты Михалкова (СССР).

1978

Январь. Ральф Ингер разрабатывает технологию колоризации черно-белых фильмов.

Либерализация политической ситуации в Китае порождает в ряде фильмов волну критики «культурной революции». Вновь открывается Пекинская киноакадемия, куда поступает группа молодежи, впоследствии известная как «пятое поколение».

Нагиса Осима за фильм «Империя чувств» назван в Канне лучшим режиссером.

На экраны выходят фильмы: «Зеленая комната» Франсуа Трюффо (Франция); «Отчаяние» Райнера Вернера Фасбиндера (ФРГ); «Венгерская рапсодия» Миклоша Янчо (Венгрия); «Осенняя соната» и «Змеиное яйцо» Ингмара Бергмана (Швеция); «Синий воротничок» Пола Шрейдера, «Охотник на оленей» Майкла Чимино, «Свадьба» Роберта Олтмена (США).

1979

Менахем Голан и Йоран Глобас приобретают фирму «Кэннон-филм» и учреждают «Кэннон-груп».

«Гамбургская декларация» Александра Клюге подтверждает возникновение «Нового немецкого кино».

В Великобритании создается женская прокатная компания «Женское кино» (COW).

Салли Поттер снимает фильм «Триллер» — феминистскую версию оперы «Богема».

На экраны выходят фильмы: «Безумный Макс» Джорджа Миллера (Австралия); «Замужество Марии Браун» Райнера Вернера Фасбиндера, «Носферату» и «Войцек» Вернера Херцога, «Жестяной барабан» Фолькера Шлёндорфа (ФРГ); «Христос остановился в Эболи» Франческо Рози, «Город женщин» и «Репетиция оркестра» Федерико Феллини (Италия); «Барышни из Вилько» Анджея Вайды (Польша); «Чужой» Ридли Скотта (Великобритания); «Весь этот джаз» Боба Фосса, «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы, «Волосы» Милоша Формана, «Крамер против Крамера» Роберта Бентона (США); «Сибириада» Андрея Михалкова-Кончаловского, «Пять вечеров» Никиты Михалкова (СССР).

Перевод с английского Н.Ц.

ВИМ ВЕНДЕРС

Расстаться с иллюзией самоочевидности

Это интервью американский критик Джейн Доусон взяла у Вима Вендерса в 1982 году, когда он работал на киностудии Фрэнсиса Форда Копполы «Американ Зоутроп». Мы публикуем небольшой фрагмент из этого текста, вышедшего отдельной брошюрой, где Вендерс рассказывает о начале своего творческого пути и становлении «нового немецкого кино».

— Человеку не немецкого происхождения трудно представить себе, что значит родиться в Германии после войны, расти в стране, где все пронизано чувством вины за прошлое. У англичан есть их колониальная история, но она не столь остро переживается эмоционально, об этом просто не принято говорить. У вас же, напротив, с одной стороны — постоянно твердят о прошлом, а с другой — заклинают его забыть. Создается особая напряженность между обязанностью помнить и необходимостью забыть...

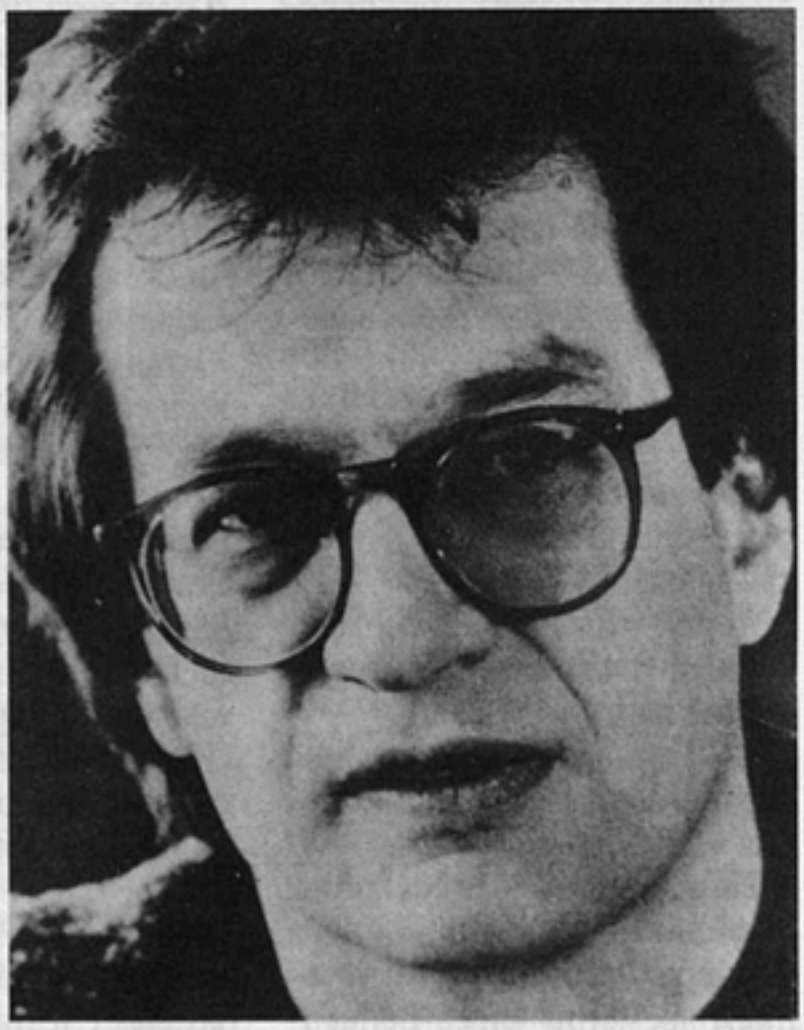
— Это то, что вы называете движением вспять...

— Вы согласны с тем, что именно это мучает ваших героев?

— Абсолютно. Но их движение вспять лишь случайно соотносится с политической историей Германии. Они движутся вслед собственному прошлому, прошлому своих родителей или своей судьбы. Бывает, что это ввергает их в политические дела, впрочем, весьма неглубоко. Политическая история не представляет для них интереса, они слишком для этого индивидуалистичны.

— Каково это — вырасти в Германии с характерным для страны шизоидным отношением к собственной истории? Как это сказалось на вас?

— Самый существенный результат — склонность вникнуть в историю других стран и вжиться в чужие культуры. В начале 50-х и даже в 60-х это была прежде всего культура. Нас обуревало стремление заполнить пустоту, в которой мы просуществовали двадцать лет, через освоение американской культуры. И в этом мы преуспели гораздо больше, чем французы, итальянцы или англичане. Единственная радиостанция, которую я слушал, принадлежала американским вооруженным силам. Однако в этом была и светлая сторона: американский империализм помог немцам справиться с собственными трудностями, связанными с изживанием прошлого.



— Видеть в оккупантах народных героев — вещь довольно необычная.

— Да, но именно так и было. К ним не испытывали ненависти. Их приняли — из-за чувства вины и из-за необходимости заполнить пустоту. Мы заполнили ее жевательной резинкой. И моментальными фотокамерами «Полароид».

— Мне кажется, тут еще вопрос стиля жизни. Некоторые стороны американизма выглядят очень привлекательно. Тот тип культуры, который вы отчасти присвоили и который отразился в ваших фильмах, носит как бы неформальный характер. Носить свободные майки и слушать поп-музыку —

ведь это своеобразная реакция на военизированную нацистскую культуру.

— Область, в которой я более всего могу говорить по поводу движения вспять, — немецкая кинематографическая традиция. Когда умер Фриц Ланг, все газеты, особенно еженедельные, поместили некрологи. Но некрологи во французской и итальянской прессе были куда пространнее, нежели здешние. Двадцать последних лет творчества Ланга не получили у нас должной оценки. Его американские работы у нас неизвестны, как, впрочем, и ранние немецкие ленты — они знакомы разве что той аудитории, которая успела увидеть их в момент первого выхода на экран. А значимость этой фигуры во многом определяется фактом переезда из Германии в Штаты. Роль Ланга в истории кино обусловливается именно тем, что ему пришлось уехать в Америку, и тем, что его американские фильмы были хуже. Точнее, не хуже, но другие. Как раз этого немцы не могут оценить. Потому что они ответственны за его отъезд в Америку. Они ответственны и за его жалкое возвращение. Он сделал здесь два своих последних фильма: «Эшнапурский тигр» и «Тысяча глаз доктора Мабузе», в 1958-м и 1960 годах. Все, что ему могли предложить здесь, — это вернуться к своему началу. И ему пришлось воскресить доктора Мабузе. Хотя он его давно отправил на тот свет.

— *Ваши персонажи, которые оказываются изгнанниками в собственной стране, похожи на Фрица Ланга в Германии... Социальный комментарий в ваших фильмах всегда очень туманен, и я не уверена, что вы хотите придать ему точность. Тем не менее заметно, как ваши герои бессознательно вновь и вновь воссоздают историю Германии. В ваших фильмах меня очень занимает противоречие между желанием людей уйти от чего-то и начать все заново, с одной стороны, и повторением старых ошибок в новых условиях — с другой. Эта структура — если попытаться описать ее в невизуальных категориях — представляется мне определяющей в ваших фильмах.*

— Вряд ли кто-либо из моих персонажей и вправду начинает жизнь с чистого листа. Все они только внутренне готовятся к этому.

— *Но финал «С течением времени» очень оптимистичен...*

— Это действительно моя самая жизнеутверждающая вещь. Но картина была воспринята как крайне мрачная.

— *Может быть, причина в том, что фильм черно-белый. Вероятно, чтобы вас сочли оптимистом, нужно делать цветное кино.*

— Этим действительно многое объясняется. Черно-белая традиция вызывает печальные ассоциации.

Но так быть не должно, ведь все кино поначалу было черно-белым. Совсем недавно начало складываться мнение, что если фильм черно-белый, значит это «художественное кино», тяжелое экзистенциальное предприятие, приглашающее оплакать жизнь человеческую. Грустно, что люди почти перестали смотреть черно-белое кино.

— *Я не вполне уверена, что правильно понимаю то, что подразумевается под термином «киноязык»; для меня это — некий условный способ съемок того или иного эпизода, чаще всего наилучший и наипростейший.*

— Да, конечно, чаще всего это оптимальная организация процесса. У меня это самый слабый пункт. Я вечно не уверен в себе. В «Страхе вратаря перед одиннадцатиметровым ударом» каждый кадр кричал о конфликте между моим собственным ви́дением вещей и тем, что я почитал за образец в американском кино.

Я не доверял своему ви́дению. Что толку от своего ви́дения, если понимаешь, что есть иной и лучший способ изображения.

— *Вы считаете «Страх вратаря...» «американским» фильмом или, по крайней мере, попыткой создания такового?*

По-моему, это абсолютно шизоидный фильм, ни то ни се. Но в данном случае это оправдано, потому что соответствует той ситуации, в которой пребывает главный герой, Блох. Такова же была и моя собственная ситуация. Может быть, сказать «шизоидная» было бы слишком, но, во всяком случае, в ту пору я еще был на пути к себе. Я мог бы определить ее точнее, если бы сейчас пересмотрел фильм. Сегодня яснее видится то, что когда-то я делал бессознательно: неопределенность отражает состояние человека, унаследовавшего традиции американского кино, но не обладающего американским типом сознания. Снимая «Вратаря», я понял, что я не американский режиссер и что, хотя мне нравится американский способ воспроизведения вещей, сам я неспособен его повторить, ибо у меня в уме совершенно иная грамматика. Отсюда конфликты в каждом кадре, конфликты двух противоположных грамматик: одной — скрытой, еще не осознанной, которой я сам пока не доверяю, и другой — вполне для меня очевидной, реальной.

Кино начиналось как некое феноменологическое предприятие. Изобретатели первых киноаппаратов, снимая, думали лишь о воспроизведении того, что видели. Лишь позднее кино стало обрастать идеями. Поначалу же в нем не было ничего, кроме воспроизведенной реальности. И эта изначальная идея репрезентации сильнее сохранилась в американском кино, чем в европейском.

Я вспоминаю строчку из песни группы «Велвет андеграунд»: «Ее жизнь спас рок-н-ролл». Этим все сказано. Я не считаю, что рок-н-ролл — часть американского империализма, хотя так принято думать.

— *Так что же, спас рок-н-ролл вашу жизнь?*

— Определенно. Во всяком случае, кое-что прояснил в моей жизни. Когда мне было двенад-

цать или четырнадцать лет. Это было первое, что я оценил сам, что не было мне внушено. Некому было просвещать меня в этой области. Наоборот, находилось немало охотников отвадить меня от этой музыки, показать мне ее бесполезность и дурновкусие. Так, наверное, со многими было. Вот так вот... И все же рок-н-ролл вывел меня в жизнь; он привел меня в кино. Без рока я, может быть, стал бы юристом. И такая же история приключилась со многими.

— Интересно, только рок-н-ролл способен сыграть такую роль или же вообще музыка, которую труднее всего взять под контроль, обладает освобождающей силой?

— Я думаю, что именно рок-н-ролл впервые заставил многих почувствовать себя личностью. Может быть, отчасти потому, что он несет с собой прежде всего радость. Благодаря ему я начал размышлять о фантазии, творчестве как о чем-то радостном, во мне зародилась мысль о праве наслаждаться... Начав делать кино, я испытал нечто похожее. Поэтому для меня оказалось естественным соединение фильма и песни. Так я и начинал. Снимал эпизод — минуты на три, без монтажа — и приискивал для него песню.

— А вам не приходилось начинать с песни и потом снимать для нее что-нибудь на пленку?

— Конечно. Правда, не в игровых фильмах, хотя начальный эпизод «Алисы в городах» был навеян песней Дрифрета «Под сценой». Сперва мне попалась песня, потом я стал думать о том, что такое подмостки... Кино поначалу служило мне заменителем, компенсировало то, что я не мог играть на саксофоне, барабане и гитаре разом. Уверен, что если бы мне хватило куражу, я стал бы рок-музыкантом. Мне нравится думать, что, не будь я кинематографистом, я играл бы на гитаре... Это всегда оставалось для меня мечтой, хотя в свое время и играл на тенор-саксофоне. И до сих пор эта мечта не покидает меня, что лишний раз показывает, как рок близок кинематографу. Рок более чем кому-либо обязан англичанам. Рок, который впервые произвел на меня сильное впечатление, был не американский; это были группы «Притти синге», «Роллинг стоунз» или «Ху» и множество других британских ансамблей, зато мне почти никогда не нравился Элвис Пресли... Если бы рок был чисто американским явлением, он давно бы исчез, но его подхватили англичане, причем в большинстве своем выходцы из рабочих, и они превратили его в нечто совершенно новое... Если бы все осталось на уровне Элвиса Пресли, рок не возымел бы такого действия. Длинные волосы, к примеру, не в Америке появились. Для рок-музыки существенным стало то, что она создает ощущение индивидуальности, с одной стороны, и «принадлежности», например, определенному классу — с другой. Чтобы было понятнее, скажу, что контрпонятием капитализму и империализму является индивидуальность. Шагнуть к ней — значит сделать первый и необходимый шаг к бунту.

— Может быть, для вас это и не странно, поскольку вы как житель Мюнхена привыкли к передачам радиосети американских воздушных сил, но меня очень раздражало, когда в «Течении времени» два столь явно немецких персонажа на немецкой земле пели «Прямо, как Эдди» по-английски. Может, это и раскрепощает, но это и прибивает их к толпе. Ваша мысль об импорте свободы из-за границы остается для меня загадочной. Не знаю, есть ли действительно хорошие рок-музыканты в Германии, мы никогда о них не слыхали.

— Нет, раньше не было. И, конечно, в Германии все было по-другому, чем в Англии или Соединенных Штатах, как раз из-за того, что рок был нам импортирован. Но для меня он был единственной альтернативой Бетховену (я, разумеется, сгущаю краски), потому что я очень неуютно чувствовал себя перед лицом унаследованной культуры, которая казалась мне фашистской, квинтэссенцией фашизма. И единственное, в чем я оставался уверен и в чем с самого начала не видел ничего фашистского, была рок-музыка. Только на нее я мог опереться, только она помогала стать личностью.

Понятие личности очень новое, оно зародилось не раньше нашего столетия. Может быть, только с Фрейдом. До этого бытовали представления о человеке как социальном существе, но идея человека как тождественного самому себе возникла в нашем веке. И мне кажется, только кино может адекватно передать ее. Кино — это искусство вещей и людей, становящихся равными самим себе.

Нужно многое испробовать, чтобы обрести почву под ногами. То есть пройти через то, что я называю чужим; на этом пути расстаешься с иллюзиями самоочевидности... Впрочем, все это звучит довольно абстрактно, не так ли?

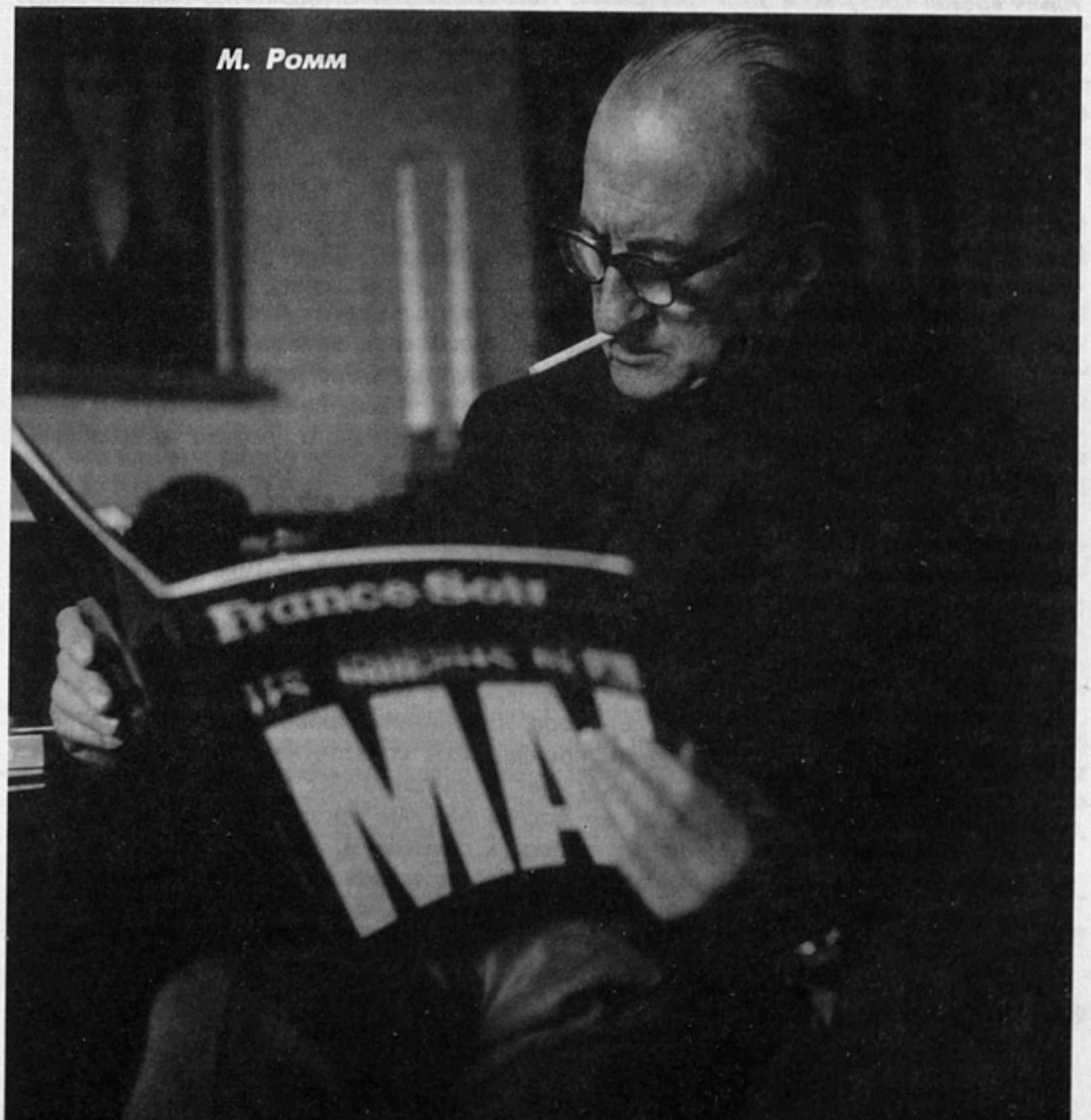
Вообще я не люблю интервью. Особенно с режиссерами. Например, в прошлом месяце я написал статью о «Нэшвиле». Я вообще-то не занимался критикой лет пять или шесть, но о «Нэшвиле» решил написать, потому что хотел высказаться о состоянии критики в Германии и о фильме, потому что его неправильно поняли. Я прочел все, что мог достать по этому поводу, все интервью; в результате я так и не понял, что такое кино Роберта Олтмена. Так что я перестал обращаться к текстам, а пересмотрел фильмы. И отныне я не читаю интервью с режиссерами. Люблю читать описания фильмов, сценарии и тому подобное, но интервью мне скучны. Особенно, если знаю фильмы, о которых идет речь. Интервью с режиссерами — всегда нечто вторичное, даже в большей степени, чем беседы с политиками. Потому что если они знают свое дело, то уже сделали его.

Перевод с английского Н.Цыркун

Из истории одного выступления

При нормальном, естественном развитии кинематографа главное событие в его истории — сам фильм. Анализируй массив наиболее значимых или чем-либо примечательных лент, переходи от фильма к фильму — вот и получишь более или менее связную картину исторического развития.

С историей советского кино этот фокус не пройдет. Конечно, сами фильмы и тут — важнейший и наиболее значимый элемент киноистории. Но даже из самой полной панорамы фильмов, ставших событиями, сколько-нибудь полной, ясной, а уж тем более объективной картины исторического развития отечественной киномузы никак не получишь. Понятно, почему: являясь «важнейшим из искусств», кино у нас неизбежно оказывается и «самым управляемым», наиболее жестко и всесторонне контролируемым. Поэтому логика его естественного развития, живая органика этого развития то и дело насильственно прерывается, осложняется, трансформируется вмешательством партийно-государственной



машины. Поэтому и история кино у нас подталкивается, стимулируется не только фильмами-событиями, но и просто событиями как таковыми. Событие — любое, самое никудышное постановление ЦК по вопросам кино или искусства. Событие — совещание кинематографистов 1934 года. Снятие и назначение очередного киноначальника — событие, да еще какое! Запрещение фильма — событие (запрещение «Андрея Рублева» — суперсобытие!). Преждевременная, загадочная смерть Василия Шукшина и его похороны — событие. Закрытие Экспериментальной творческой киностудии Чухрая — тоже событие. Поворотное, поистине роковое по своим последствиям.

Сколько их, этих событий, во многом предопределивших совершенно особый характер нашей киноистории! Одни из них уже напрочь забыты, другие еще только плавно погружаются в пелену забвения, а какие-то как были, так и остались тайной за семью печатями, ибо готовились и вершились в суперзакрытых лабораториях изощренного советского закулисья.

В числе таковых, особо значимых событий истории отечественного кино, случившихся уже на моей памяти, — знаменитое выступление Михаила Ильича Ромма в ВТО осенью 1962 года. Мне не довелось быть прямым свидетелем и участником этого легендарного «скандалите», но его громкое эхо мгновенно докатилось тогда и до стен ВГИКа, в том числе и до нашего первого курса киноведческого факультета. Помню, как взбудоражилась вся наша студенческая братия, как из уст в уста передавалось небывалой красоты и яркости героически-былинное сказание про то, как «наш Михаил Ильич врезал сразу всем этим придуркам». По всем законам народной молвы, сказание это обрастало все новыми и новыми красочными подробностями, а люди с артистическими наклонностями стали даже изображать неслыханное событие и его участников в лицах, разыгрывая целый спектакль. Вгиковские манасчи резвились до тех пор, пока кто-то умный не подбросил нам стенографическую запись самого выступления Ромма. Легенды и спектакли кончились. Все занялись изучением первоисточника. А многие — его перепечаткой. Как-то и я провел целую ночь, склонившись над машинкой и тюкая одним пальчиком знаменитую речугу. Это была моя первая самиздатовская перепечатка, и, может быть, потому она и запомнилась мне не менее ярко, чем инициация в пионеры или первый поцелуй.

Конечно, огненный спич нашего общего вгиковского кумира всем был хорош. Тем не менее отчетливо помню, что более всего в нем «зацепили» не какие-то конкретные соображения и хлесткие характеристики, а сама открытость выступления. Оказывается, про то, о чем все шушукаются по углам да на кухнях, можно встать и брякнуть прямо с трибуны. Впечатлял сам факт личного восстания, индивидуального прорыва из всеобщей немоты.

Конечно, для многих вгиковцев это был урок, который не прошел даром.

Впрочем, вряд ли кто из нас тогда знал, как и чем кончился этот бунт на трибуне. А история, оказывается, имела свое продолжение. И продолжение достаточно долгое. И к тому же — не столь героическое.

Узнать о том довелось уже совсем недавно — из документов, сохранившихся в бывшем архиве ЦК КПСС (ныне ЦХСД, ф. 5, оп. 55, ед. хр. 51, с. 1—37). Я не берусь их комментировать. Тем более не берусь комментировать «национальный вопрос», из-за которого тогда, тридцать с лишним лет назад, и полыхнули страсти. Страсти вокруг «вопроса» кипят и сегодня. Да куда как похлеще. Уже, кажется, не осталось в живых ни одного участника того давнего конфликта. Нет треклятой КПСС. Нет уже и в помине «новой исторической общности советских людей». Могучая эсэсэрия превратилась в убогонькую эсэнговию. А вот «вопрос» остался. К сожалению, появились любители, жаждущие поставить сей «вопрос» ребром. И уже не только на трибуне. Неужели и в самом деле, кровавый опыт всех последних лет никого ничему не научил?..

Стенограмма выступления М.И.Ромма на конференции «Традиции и новаторство»

Я решил прийти сюда, в эту непривычную для меня аудиторию, наполовину театральную, состоящую в основном из научных работников, потому что, мне кажется, сейчас наступило время дать себе серьезный отчет в том, что у нас происходит. Тема этого собрания: «Традиции и новаторство» — дает повод поговорить об этих серьезных вещах.

Передо мной очень темпераментно и хорошо выступил главный режиссер Воронежского театра товарищ Добротин. Он всем своим существом пылко протестует против остатков сталинизма в сознании. Он рассказал о районном начальстве, которое после выпивки развело костер на веранде санатория да еще закатило выговор культурнику санатория за попытку протестовать. Яркий пример. Но тут же товарищ Добротин советует вызвать Леонида Леонова в ЦК и предложить ему написать пьесу. А если у Леонова сейчас другие творческие замыслы? Если он сейчас не хочет работать в театре? По Добротину выходит, что, если попросит ЦК партии, то Леонов сейчас же послушно напишет хорошую пьесу. А других путей нет?

Вы не замечаете, товарищ Добротин, что этот путь рассуждений тоже от старых навыков, что это чуточку похоже на сожжение костра на веранде. *(Аплодисменты.)* По дороге вы обрушились на современные танцы, жаловались, что под Новый год ваш актер Попов танцевал западный танец. Я никогда в жизни не танцевал, просто не умею танцевать ни вальс, ни мазурку, ни па-де-патинер. Но, мне кажется, легче танцевать в маленькой комнате западный танец, чем мазурку, потому, что для нее комната мала.

В течение многих лет пытаются изобрести настоящий советский танец. Изобрели. Он называется «Прогулка» и требует очень больших площадей. Объяснения по телевидению некоторых позиций этого танца заняли четыре сеанса. Но никто из зрителей не усвоил тонкостей. А вот Попов сразу выучился танцевать. Очевидно, танец прост. Я хотел бы знать, много ли и какого именно вреда натанцевал товарищ Попов в Новогоднюю ночь? Заодно товарищ Добротин обрушился на безголосых певцов. А я вот люблю безголосых певцов. Мне больше нравится Бернес и вообще певцы, которые почти говорят и меньше поют, чем певцы, которые широко разевают рот и издают тремоло. Разумеется, арию «Прости, небесное созданье» нужно петь хорошо поставленным тенором, а «Ходит по двору девчонка» — как раз наоборот. Мне нравится в искусстве все выразительное. *(Аплодисменты.)*

У нас действительно создались некоторые навыки, с которыми следует бороться. Я согласен с товарищем Добротиным, согласен бороться с собственными пережитками. Именно поэтому, прежде чем говорить о традициях и новаторстве, хотелось бы разобраться в некоторых традициях, которые сложились у нас. Есть очень хорошие традиции, а есть и не совсем хорошие. Вот у нас традиция: два раза в год исполнять увертюру Чайковского «1812 год».

Товарищи, насколько я понимаю, эта увертюра несет в себе ясно выраженную политическую идею — идею торжества православия и самодержавия над революцией. Ведь это дурная увертюра, написанная Чайковским по заказу. Это случай, которого сам Петр Ильич, вероятно, в конце своей жизни стыдился. Я не специалист в истории музыки, но убежден, что увертюра написана по конъюнктурным соображениям, с явным намерением польстить церкви и монархии.

Зачем советской власти под колокольный звон унижать «Марсельезу» — великолепный гимн Французской революции? Зачем утверждать торжество царского черносотенного гимна? Зачем это нам? А ведь исполнение увертюры вошло в традицию. Впервые после Октябрьской революции эта увертюра была исполнена в те годы, когда выдумано было слово «безродный космополит», которым заменялось слово «жид». Впрочем, в некоторых случаях даже и это слово было напечатано.

На обложке «Крокодила» в те годы был изображен «безродный космополит» с ярко выраженной еврейской внешностью, который держал книгу, а на книге крупно написано: «Жид». Не Андре Жид, а просто «Жид». Ни художник, который рисовал эту карикатуру, никто из тех, кто позволил себе эту хулиганскую выходку, нами не осужден. Мы предпочитаем забыть об этом, как будто можно забыть, что десятки наших крупнейших деятелей театра и кино были объявлены безродными космополитами,

---

Расхождения между текстом стенограммы и цитатами из нее в публикуемых ниже письмах оставлены редакцией без изменения. — *Прим. ред.*

в частности, сидящие здесь Юткевич, Леонид Трауберг, Сутырин, Коварский, Блейман и другие, а в театре Бояджиев, Юзовский. Они восстановлены — кто в партии, кто в своем союзе, восстановлены на работе, восстановлены в правах, но разве можно вылечить, разве можно забыть то, что в течение ряда лет чувствовал человек, когда его топтали ногами, втаптывали в землю!

А люди, которые с наслаждением, с вдохновением руководили этой кампанией, позорной кампанией, изобретали, что бы еще выдумать и кого бы еще подвести под петлю, — разве они что-нибудь потерпели? Их даже попрекнуть не решились — сочли неделикатным.

Журнал «Октябрь», возглавляемый Кочетовым, в последнее время занялся кинематографом. В четырех номерах, начиная с января по ноябрь, появляются статьи, в которых обливается помоями все передовое, что создала советская кинематография, берутся под политическое подозрение крупные художники советского кино и старшего и более молодого поколений. Эти статьи вдохновляются теми же самыми людьми, которые руководили кампанией по разоблачению «безродных космополитов». Мне кажется, что нам не следует все же забывать все, что было.

Сейчас многие начнут писать пьесы, ставить спектакли и делать сценарии картин, разоблачающих сталинскую эпоху и культ личности, потому что это нужно и стало можно, хотя еще года три или четыре назад считалось, что достаточно выступления Никиты Сергеевича на XX съезде. Мне прямо сказал один более или менее руководящий работник: «Слушайте, партия проявила безграничную смелость. Проштудируйте выступление товарища Хрущева, и довольно! Что вы в это дело лезете?»

Сейчас окончательно выяснилось, что этого не довольно, что надо самим и думать, и говорить, и писать. Разоблачать Сталина и сталинизм очень важно, но не менее важно приглядеться к тому, что осталось нам в наследие от сталинизма, — и тут совершенно прав товарищ Добротин. Каждый из нас должен подумать о себе самом и оглянуться вокруг себя, дать оценку событиям, которые происходят в общественной жизни искусства.

Наши совещания проходят в хороших, спокойных, академических тонах, а в это время очень энергичная группа довольно плохих литераторов в журнале «Октябрь» производит «расчистку» кинематографа — и ей пока никто не ответил. Она производит «расчистку» и молодой литературы — и в этом вопросе ей тоже никто по-настоящему не отвечает.

Но стоило Евтушенко опубликовать стихотворение «Бабий Яр», как эта же группа немедленно отвечает через газету «Литература и жизнь». Мне недавно довелось быть в Италии и Америке, и должен сказать, что не само стихотворение Евтушенко, а именно ответы на него стали скандальной сенсацией на Западе. Мне тамошние журналисты задавали вопрос: «Как вы относитесь к новой волне антисемитизма в СССР?» Я с недоумением спросил, о какой «волне» идет речь. Оказалось, что речь идет о статье Старикова и стишках Маркова. Этот номер газеты «Литература и жизнь» — это наш позор, так же как наш позор — последние номера журнала «Октябрь». Поскольку статьи в «Октябре» направлены и в мой адрес, мне трудно и неприятно отвечать. Трудно, но нужно.

Нападение на кинематограф, которое ведет «Октябрь», началось с январского номера, в котором помещена статья о фильме «Мир входящему», написанная в совершенно беспардонных тонах политического доноса. Единственный просчет редакции был в том, что доносить-то сейчас некому. После такой статьи еще десять лет назад человека надо было закопать, лишить права работать в кинематографе, выгнать из режиссуры, послать в дальние края. Но дело в том, что времена сейчас другие, и донос, вероятно, даже не был прочитан. Но он лежит! Затем, летом, появляется донос на «Неотправленное письмо», «Летят журавли», «А если это любовь?», «Девять дней одного года».

Обвинение было старое и давно известное: в «Девяти днях одного года» — герой с ущербин-

кой. В «Летят журавли» — героиня с ущербинкой, в «Неотправленном письме» — «упаднический пессимизм». У Райзмана — и герой с моральным изъяном, и безнравственность, и упадничество. За такие «изъяны» раньше сурово карали. Сейчас донос остался без ответа, его не просто не прочитали в соответствующих инстанциях, да и этих инстанций уже нет. Поэтому ни Калатозов, ни я, ни Райзман не были изгнаны из кино, и это рассердило журнал. В 10-м и 11-м номерах появились статьи совсем уж странненькие, с повальными обвинениями всех и вся. Только слово «космополиты» не было пущено в ход, а в остальном — удивительное сходство со статьями пятнадцатилетней давности. Автор статьи, помещенной в 11-м номере журнала «Октябрь», в частности, пишет: «В то время как сами итальянцы признают, что итальянский неореализм умер, Ромм продолжает его восхвалять. Он ориентирует тем самым нашу молодежь на Запад». (Цитирую по памяти.)

Неореализм действительно умер. Он умер не без помощи Ватикана, не без помощи католической цензуры, не без помощи американского и итальянского капитала. Художники итальянского неореализма создали такие картины, как «Машинист», «Похитители велосипедов», «Два гроша надежды», «Рим, 11 часов» и другие действительно великие, незабываемые произведения. В условиях буржуазной действительности кинематограф нигде и никогда ничего подобного не создавал — во всяком случае, в таком мощном кулаке, в таком стройном единстве. Против итальянского неореализма были мобилизованы все силы: цензура, подкуп, угрозы, саботаж проката, всевозможное насилие — все, чтобы разрушить, расколоть, раздавить эту группу художников итальянского неореализма. Вся мировая реакция ополчилась на него. А в это время у нас появилась только одна статья — к сожалению, статья Полевого, человека, которого я уважаю. В этой статье Полевой «приложил руку» к итальянскому неореализму. Мне было стыдно читать эту статью, стыдно за нас. Это было лет шесть назад, мы не помогли этому течению, очень близкому к итальянской компартии, многие из режиссеров которого были коммунистами. Неореализм душили, а мы его поругивали.

Ведь только совсем недавно Соловьева написала, наконец, книгу об итальянском неореализме[1] — написала тогда, когда о нем уже приходится говорить как об истории. Я позволил себе три года назад заступиться за итальянский неореализм, и до сих пор люди, которые настаивают на верности традициям, напоминают мне тот мой грех: как я смел заступиться за итальянский неореализм? Как я мог признать, что это течение оказало влияние на нашу молодежь. А по-моему, если оно оказало влияние на молодежь, то этого нельзя не признать. Почему мы до бесконечности врем? Если оказало — значит, оказало, а дальше нужно разобраться: почему оказало, насколько оказало, какое влияние — полезное или вредное. Я знаю нашу молодежь, знаю, какое действие произвели итальянские картины, я здесь свидетель и утверждаю: оказало!

Почему мы по-прежнему хватаемся за так называемый приоритет во всех областях? Я вовсе не уверен, что приоритет всегда хорош. Представьте себе, что какой-нибудь американский одинокий гений изобрел бы граммофон, а мы бы его осуществили. Кому надо было бы гордиться? По-моему, нам, потому что гений остался бы в Америке непризнанным, а граммофон построили мы. А мы кичимся тем, что выдумали все: и обезьяну, и граммофон, и электрическую лампочку, и телефон, а только сделали американцы. Ну что в этом хорошего? Мы ищем в своей истории людей, которые изобрели паровоз до Стефенсона, хотя он не был нами построен. Нечего кичиться своей неделовитостью, своей отсталостью. Кто первый построил паровоз, кто первый полетел — тот и прав. Надо гордиться тем, что сегодня мы первые в космосе, что у нас величайшие в мире электростанции, а не тем, что было двести лет назад и кто первый сказал «э» — Добчинский или Бобчинский.

Отстаивая, а порой выдумывая это право первородства во что бы то ни стало, мы черт знает что натворили и еще лет десять назад старались начисто отгородиться от западной культуры. Это тоже прикрывалось словом «традиции».

Мне было приятно слышать, что товарищ Юткевич, говоря сегодня о новаторстве, уделил большое место Западу. Мы отвыкли от того, что на Западе кое-что существует. А ведь между прочим Россия была страной, в которой больше, чем где бы то ни было в мире, переводилась иностранная литература. Русская интеллигенция была, в частности, тем сильна, что она читала всю мировую литературу, она была

[1] Имеется в виду книга Инны Соловьевой «Кино Италии (1945—1960)». М., 1961. — *Прим. ред.*

на первом месте по знанию мировой культуры. Это тоже наша традиция, очень хорошая традиция, и ее стоит сегодня вспомнить.

Много лет считалось, что итальянский неореализм есть что-то преступное только потому, что это западное течение. Но сами итальянские неореалисты учились в Экспериментальном центре кинематографии в Риме, директор которого в годы фашизма был подпольным коммунистом. Они смотрели советские картины, они учились на них, они воспитывались коммунистом-директором, из них вышли коммунисты и режиссеры, которые сразу после крушения режима Муссолини подняли знамя революционного передового пролетарского искусства, очень близкого нам. Мы же в это время переживали наиболее тяжелый этап сталинизма, мы разоблачали «безродных космополитов» и пытались отпихнуть от себя итальянский неореализм, нанося этим серьезный ущерб самим себе на многие годы. Давайте хотя бы эту истину вспомним для того, чтобы понимать, на каком свете мы живем.

И сегодня, когда компания, когда-то предавшая публичной казни «безродных космополитов» — Кочетов, Софронов и им подобные, — совершает открытую диверсию, нападает на все передовое, на все новое, на все яркое, что появляется в советской кинематографии, мне кажется, что придерживаться в это время академического спокойствия и ждать, что будет, не следует. *(Продолжительные аплодисменты.)*

Нападение началось с кинематографа, но я не сомневаюсь, что оно заденет и другие области искусства, если этим господам не дать по рукам. Что касается меня, то я не одобряю равнодушия в этом деле и считаю, что застыть в позе олимпийского спокойствия и глупо, и недостойно советского человека. Иные рассуждают так: в конце концов, сейчас никого не арестовывают и, пока Хрущев жив, не будут арестовывать *(аплодисменты)*. Это совершенно ясно. Сажать никого не будут, работать не запретят, из Москвы не выгонят и заработной платы тоже не лишат. И вообще, больших неприятностей — таких, как в «те» времена — не будет. А Кочетов и компания пусть себе хулиганят! Начальство разберется.

Но ведь такая позиция — это тоже пережиток времен культа. Нельзя позволять, чтобы на террасе твоего дома разжигали костер. А ведь разжигают костер на террасе именно нашего дома! Мы имеем дело с ничтожной группкой, но она распоясалась, она ведет явно непартийную линию, линию, которая резко противоречит установкам нашей партии.

В это дело никто не вмешивается. Нам самим предоставляется право разобраться — об этом неоднократно говорил и Н.С.Хрущев: разберитесь сами. Так давайте же разберемся в том, что сейчас происходит! Довольно отмалчиваться. Я позволил себе взять это слово только для этого заявления — больше ничего. *(Продолжительные аплодисменты.)*

В ЦК КПСС
Заявление члена КПСС Софронова А.В.
Чл. билет N 00047806

27 ноября в ВТО на театральной дискуссии «Традиции и новаторство» выступил кинорежиссер М.Ромм. В его выступлении, среди прочего обывательского вздора, были высказаны несколько положений, касающихся лично меня. Вот что, в частности, им было сказано: «Кочетов, Софронов, Грибачев и им подобные возглавляют ныне журналы и газету и совершают диверсию на все передовое, на все новое, на все молодое, что появляется в советской кинематографии». «По-моему, это компания хулиганов, которая ведет непартийную линию, которая резко противоречит установкам нашей партии».

К сожалению, выступления, подобные М.Ромму, не единичны. На той же дискуссии выступил некий Подольский, говоривший примерно то же самое. Я познакомился со стенограммой выступления М.Ромма и, как коммунист, писатель и редактор журнала, не могу оставить без внимания его клеветнические слова в мой адрес. Я считаю выступление М.Ромма возмутительным, отражающим некоторые тенденции в литературной и кинематографической среде, главной целью которых является желание расправиться с писателями, поставившими свою жизнь и творчество на служение народу и партии. Дойти до того, чтобы назвать нас «компанией хулиганов, ведущих непартийную линию», может только человек, ослепленный злобой и ненавистью к нам. Да и не только к нам. «Нам подобных» Ромм не называет, но открыто зовет к расправе и с другими, фамилии которых тщательно отрабатываются в лабораториях групповщины.

Я прошу привлечь М.Ромма к партийной ответственности за наглую клевету против меня и моих товарищей, писателей-коммунистов, честно и преданно служащих Коммунистической партии.

А.Софронов
7.12.1962 г.

В ЦК КПСС

Недели две назад, в помещении Театрального общества, перед большой аудиторией выступил режиссер М.Ромм. В числе прочего он сказал, что журнал «Октябрь», возглавляемый Кочетовым, «обливает помоями все передовое, что происходит в кинематографии», что статьи авторов «Октября» — это «нападение на кинематограф», что все они «вдохновляются теми же самыми людьми, которые руководили кампанией по разоблачению «безродных космополитов», что «Кочетов, Софронов, Грибачев и им подобные возглавляют ныне журналы и газеты и совершают открытую диверсию на все передовое, на все новое, на все молодое, что появляется в советской кинематографии», что «это компания хулиганов, которая ведет непартийную линию, линию, которая резко противоречит установкам нашей партии» и т.д. и т.п.

Он здесь не только наврал все от начала до конца, но и возвел политическую клевету на нескольких людей. Авторы статей о кино в «Октябре» — это молодой критик Л.Иванова, два еще более молодых писателя Люков и Панов, затем известный писатель С.Марвич и серьезный искусствовед-марксист П.Строков; никакого отношения к «разоблачению безродных космополитов» они не имели так же, как главный редактор журнала «Октябрь», которого в те годы только-только принимали в Союз писателей в Ленинграде. Даже при самой минимальной добросовестности М.Ромм мог бы без труда установить эти факты. Но он этого не сделал.

Можно было бы посчитать все это случайными оговорками, результатом минутного раздражения, несдержанностью характера, плохим воспитанием режиссера М.Ромма, который каждое, даже малейшее, критическое высказывание по поводу его работы объявляет «диверсией на все передовое»; можно бы отнести это и на счет неслыханного самомнения, которое выросло и раздулось в М.Ромме в годы культа личности Сталина, когда М.Ромм одну за другой получил с полдюжины Сталинских премий, и тем безудержным культом личности самого М.Ромма, созданным ему подхалимствующим окружением на «Мосфильме».

Но дело обстоит иначе. М.Ромм сам сказал в конце речи: «Я позволил себе взять это слово только для этого заявления».

Значит, не оговорка, не плод минутного раздражения, а заранее продуманное, выношенное заявление, имеющее определенную цель. «Нападение началось с кинематографа, — заявил М.Ромм, — но я не сомневаюсь, что оно заденет и другие области искусства, если этим господам не дать по рукам».

Дело, оказывается, не в теоретическом споре, не в творческой дискуссии, не в отстаивании своих позиций, а в том, чтобы, тряхнув приемчиками из арсенала времен культа личности, «дать по рукам» всем, кто позволил себе не согласиться с идейно-творческими взглядами М.Ромма. «В конце концов, сейчас никого не сажают, — вербует себе сторонников режиссер-новатор. — Работать не запретят, из Москвы не выгонят и заработной платы не лишат». Не бойтесь, следовательно, бейте, ломайте, громите!

А что и кого бить, ломать, громить? Чтобы догадаться, что тут имеется в виду, — особой проницательности не надо. Это все, что стоит на пути проникновения к нам буржуазного западничества — формализма в кинематографии, мелкотравчатости и душевной пустоты в литературе, абстракционизма и огрубления жизни в живописи, то есть ухода нашей литературы и нашего искусства в сторону от социалистического реализма, ухода от народности и от ленинской партийности. Если сегодня такой помехой является журнал «Октябрь» — громи «Октябрь», если завтра помешает другой журнал — громи его.

Я прошу Центральный Комитет разобраться в этой истории. М.Ромм неплохо сообразовался с обстановкой: «Сейчас никого не сажают», «работать не запрещают, из Москвы не выгонят и заработной платы не лишат». Но как быть с ответственностью перед партией, об этом он в своей речи не вспомнил. Партия вообще, судя по его выступлению, выпала из памяти режиссера М.Ромма, как выпало у него, очевидно, и всякое представление о порядочности.

С глубоким уважением
В.Кочетов,
член Центральной ревизионной комиссии
КПСС

В ЦК КПСС

Уважаемые товарищи!

Недавно, на конференции в ВТО по теме «Традиции и новаторство в искусстве социалистического реализма» выступил кинорежиссер М.Ромм.

Идеологический твист, исполненный им под шаманские бубны групповщины — хотя вместительность зала вполне могла навести на мысль о более достойном занятии, — стал сенсацией в среде творческой интеллигенции,

рождает расходящиеся круги на болоте обывательщины, гальванизирует дурные страсти. Особенно многозначительно выделяются и могут принести долговременный вред нашему искусству четыре тезиса, вокруг которых главным образом вращаются теоретические немощные изыски М.Ромма и его рассчитанные на эстрадный успех эмоции. На этом нельзя не остановиться.

Первый тезис: традиции сомнительны, их следует взять под подозрение, поскольку даже Чайковский, к примеру, писал свою известную увертюру по «заказу самодержавия». При этом тот факт, что война 1812 года, на тему которой написана увертюра, является народной, ОТЕЧЕСТВЕННОЙ, М.Ромма совершенно не интересует — он просто предпочитает «Марсельезу». Других же традиций, достойных продолжения, хотя русское искусство и литература выдвинули титанов художественного творчества, М.Ромм не упоминает. И хотя операция эта проделана как будто мимоходом — легкое касание, мимолетная тень, — относительно того, куда это ведет, двух мнений быть не может.

Второй тезис: по духу высказываний М.Ромма получается, что социалистический реализм на данном этапе вообще не способен к акту, так сказать, художественного деторождения, если не будет оплодотворен итальянским неореализмом, творцы которого, по мнению М.Ромма, как раз и «подняли знамя передового пролетарского искусства». Получается так, что, скажем, картина «Юность Максима», в драматических перипетиях которой загорается заря социалистического общества, это не образец, а «Два гроша надежды», которая кончается свадьбой и бытоустройством, это образец искусства, с которым можно идти в коммунизм. М.Ромм делает вид, что ему неведома ДВОЙСТВЕННАЯ природа неореализма, ДОСТОИНСТВА которого состоят в художественно сильной критике буржуазного общества, а НЕПРЕОДОЛИМЫЕ СЛАБОСТИ — в неспособности указать людям выход, мобилизовать их энергию на целенаправленное социальное действие. А ведь еще следует помнить, что сам итальянский неореализм в его эстетических основах возник не на пустом месте — это в сущности продолжение в иных условиях КРИТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX И НАЧАЛА XX ВЕКА, но и это, также нужно сказать со всей определенностью, продолжение несколько однобокое и обедненное, так как в неореализме значительно утерян пафос СОЦИАЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ, который и был прометеевым огнем, обусловившим русской литературе того времени МИРОВОЕ ПРИЗНАНИЕ И СЛАВУ.

Горны неореализма ныне затухают, но не потому, что его атакуют католицизм и американизм, как полагает М.Ромм, — критический реализм выдержал не такие бои! — а потому, что не хватает революционного горючего. Для прогрессивных сил Запада неореализм на определенном этапе — и это следует отметить — был шагом вперед, для нас же его эстетика может быть только шагом назад. Таким образом, восхваляя итальянский неореализм в качестве образца передового современного искусства, М.Ромм в действительности борется не за социалистический реализм, а против него, ориентирует наше искусство не на будущее, а на прошлое, не на революционную страстность и героику, а на бытовщину, на простой критицизм, освобожденный от коммунистического пафоса и сведенный чуть ли не к библейским категориям добра и зла вообще. Тот факт, что разговор ведется лишь в пределах экрана, ничего в сути не меняет — у кино и литературы разные средства изображения, но эстетика-то одна!

Третий тезис: списать под культ личности борьбу партии против идейных шатаний и буржуазных завихрений в нашей литературе, объявить ее несостоятельной, а заодно, поставив знак равенства между КОСМОПОЛИТИЗМОМ и АНТИСЕМИТИЗМОМ, амнистировать космополитизм в сознании людей. Между тем общеизвестно — надо полагать, и М.Ромму тоже, — что космополитизм не имеет никакого отношения ни к антисемитизму, ни к национализму вообще: ОН ЯВЛЯЕТСЯ АГРЕССИВНЫМ ОРУЖИЕМ АМЕРИКАНИЗМА, всегда нацеленным на разрушение национальных культур и литератур, на уничтожение национальных морально-этических ценностей. Это АНТИПОД ИНТЕРНАЦИОНАЛИЗМА, один из опаснейших троянских коней капиталистической идеологии. Если же поверить М.Ромму, то как читать нам, коммунистам, следующие строки из Истории КПСС (с. 632): «В идеологической работе партией были нанесены серьезные удары по безыдейности, космополитизму, объективизму и другим проявлениям буржуазной идеологии».

Четвертый тезис: используя правильный лозунг борьбы с культом личности, но методами политического шельмования, МЕТОДАМИ КУЛЬТА ЛИЧНОСТИ — кстати, в этих изворотах М.Ромм не одинок, — решительно атаковать и вывести из строя противостоящих М.Ромму и иже с ним, выиграть бой в пользу

той заскорузлой групповщины, которая уже нанесла немало вреда нашему литературному движению. М.Ромм еще не отмобилизовал полностью своих войск, но уже решительно высекает искру для возгорания страстей. А куда ведется дело в конечном счете, известно — на смыкание, хотя и по тщательно закругленной дуге, на братание с буржуазным искусством и его эстетикой. Движение, начатое по этой дуге, было в свое время пресечено борьбой с ревизионизмом, а теперь снова занимаются исходные позиции, тем более что кое-кто уже не прочь считать эстетику социалистического реализма «мертвым львом», которого может лягать и осел.

Так выглядит выступление М.Ромма при его детальном исследовании. Оно беспомощно по форме, но держится на одном стержне.

Однако если первые три тезиса я могу только комментировать, то последний, реализованный в прямой атаке на мою партийную честь и совесть — мою и моих товарищей, — побуждает меня просить ЦК КПСС разобраться в этом вопросе.

Вот что значится в стенограмме выступления М.Ромма:

«...В тот момент, когда компания когда-то разболтавшихся космополитов — Кочетов, Софронов, Грибачев и им подобные — возглавляют ныне журнал и газету и совершают открытую диверсию на все передовое, на все новое, на все молодое, что появляется в советской кинематографии, мне кажется, что придерживаться в это время академического спокойствия не следует... По-моему, это компания хулиганов, которая ведет непартийную линию, которая резко противоречит нашей партии...»

Мои убеждения, моя деятельность известна ЦК КПСС по моим книгам, статьям, стихам, выступлениям, общественной работе. Я не ожидаю для себя покоя и не прошу защиты от всяких нападок и всяких наскоков — в мире идет битва идей на всех уровнях, следовательно, по законам борьбы мне, участнику ее, неизбежно положены синяки и шишки, поскольку избежать их может лишь тот, кто прочно закрепился на позициях премудрого пескаря. Однако в данном случае дело обстоит иначе: если я «разболтавшийся», «хулиган», «диверсант», человек, который «ведет непартийную линию», меня, очевидно, надлежит исключить из партии. Зачем партии люди, не способные нести в жизнь ее идеи, компрометирующие ее, какая ей прибыль от коммуниста, у которого душа с двойным дном и деятельность с двойным прицелом? Если же мой политический и идеологический облик, столь размашисто выписанный в приведенной выше цитате, не соответствует действительности, то кем я должен считать самого М.Ромма? Товарищем и коммунистом? Или просто клеветником, подсудным даже обыкновенному суду, дельцом от искусства, спекулирующим на возможностях советской демократии в целях, мне органически чуждых?

Убедительно прошу ЦК КПСС при возможности вынести суждение по этому важному для меня вопросу.

Н.Грибачев
8.12.1962 г.

СЕКРЕТАРЮ ЦК КПСС
Тов. Ильичеву Л.Ф.

Уважаемый Леонид Федорович!

Д.А.Поликарпов предложил мне написать объяснение по поводу моего выступления на конференции Института истории искусств, так как в ЦК КПСС поступило заявление от писателей Н.М.Грибачева, В.А.Кочетова и А.В.Софронова.

К сожалению, в конце декабря я заболел, и у меня полностью выпало больше месяца; я нездоров и сейчас, этим объясняется задержка этого письма. По этой же причине я не смог собрать все нужные мне материалы: это требует большого труда, на который я сейчас не способен. Прошу поверить, что эта задержка неприятна в первую очередь мне самому.

Со дня моего выступления прошло много времени, а главное, произошли важные события, благодаря которым я смог многое пересмотреть и переоценить. Еще до болезни и до того, как мне предложено было написать объяснение, я был участником встречи руководителей Партии с художественной интеллигенцией. Некоторые из замечаний, сделанных Никитой Сергеевичем на этой встрече, заставили меня прийти к выводу, что мне не следовало сейчас поднимать вопросы, которые я поднял, особенно — перед той аудиторией, перед которой я выступал, и в той форме, которую допустил. О том, что я считаю ошибочным в моем выступлении, я скажу ниже. Прежде всего я хочу ответить на то, что, судя по речи Н.М.Грибачева на встрече с руководителями Партии, вызвало наиболее резкий протест.

Я заранее прошу прощения за то, что это письмо окажется, вероятно, длиннее, чем принято писать в ЦК, что чтение его отнимет у Вас лишнее время. Но мне думается, что цель его глубже, чем самооправдание или признание

ошибок, ибо речь идет об очень важных для меня вопросах.

Н.М.Грибачев сказал, что смешивать борьбу против космополитизма с антисемитизмом является либо «дремучим политическим невежеством, либо провокацией».

Я знаю, что такое современный буржуазный космополитизм и хорошо понимаю необходимость борьбы с ним. Несколько лет тому назад я поставил картину «Убийство на улице Данте», весь идейный пафос которой направлен на разоблачение космополитизма. Полагаю, что для художника творческое высказывание является определяющим в системе его взглядов.

Но ведь я говорил не об этом. Я говорил о той поистине трагичной странице в истории нашей литературы и искусства, когда некоторые лица, занимавшие в литературных организациях руководящее положение, безжалостно расправлялись с писателями, критиками, работниками искусств (почти исключительно евреями) и делали это *под видом* борьбы с космополитизмом. «Безродным космополитам» было предъявлено обвинение в том, что они представляют собою хорошо организованную, оформленную группу, ставящую себе целью свершать литературно-политические диверсии, охаивать советскую литературу и искусство, совращать молодежь с правильного пути и т.д. Все это оказалось выдуманным. Ныне Партия реабилитировала «космополитов», ибо они были честными советскими писателями и честными советскими людьми. Арестованным — возвращена свобода, исключенные из Партии — восстановлены, лишенные работы — работают, лишенные права печататься — пишут и печатаются. Кто же виноват в том, что они так жестоко пострадали?

Все мы тогда безгранично верили Сталину. Если Сталин считал, что существует реальная опасность космополитизма в советском искусстве, значит, это так и есть. Мы начинали сами искать элементы космополитизма в себе, в своих товарищах. Но даже в те времена характер разоблачения «безродных космополитов» в искусстве (и особенно в литературе) приводил в недоумение и, не преувеличивая, в ужас всех честных писателей и работников искусства. Мы видели, что «безродными космополитами» объявляются, с немедленными жесточайшими оргвыводами, люди, ничего общего с космополитизмом не имеющие, — объявляются на основании одной выхваченной фразы, одного отзыва о той или иной пьесе или поэме, а иногда даже без видимости каких-либо оснований, просто так, заодно, не считаясь со всей линией поведения данного товарища на протяжении десятилетий.

Какие же цели преследовало это истребление? Ведь если бы не смерть Сталина, не восстановление ленинских норм — эти люди были бы обречены на гибель!

На встрече с художественной интеллигенцией Н.С.Хрущев сказал, что в глубине души Сталин был антисемитом. Эти слова Никиты Сергеевича укрепили во мне давнишнее тяжелое, более того — трагическое для меня, как для члена Партии, подозрение.

Я прошу понять меня. Я родился в Иркутске, раннее детство прожил в Забайкалье, всю остальную жизнь я москвич. Я воспитан на русской литературе, считал и считаю себя русским, советским художником. После Октябрьской революции я надолго забыл, что по паспорту я — еврей. Я об этом не думал и не придавал этому ни малейшего значения. Но тем большее потрясение я пережил, когда начиная примерно с 1943 года начал сталкиваться с явлениями антисемитизма, в возможность которого до того просто не верил, а тут стал испытывать его на собственной шкуре. Кульминацией этих событий был процесс «врачей-убийц», но и кампания по борьбе с «безродными космополитами» была для меня достаточно жестоким испытанием, хотя я лично не пострадал.

Десять лет прошло со смерти Сталина. Я вспоминаю эти десять лет, как историю выздоровления от тяжелой болезни. XX, XXI и XXII съезды Партии стоят, как вехи, на пройденном нами пути.

И сегодня мне кажется странной сама необходимость доказывать, что кампания по борьбе с «безродными космополитами» была искусственно созданной, сводилась к истреблению честных кадров и, в частности, носила ярко выраженный антисемитский характер. Не я первый говорю об этом. Об этом говорили ряд писателей до меня. Как только рухнул культ личности, как только были восстановлены ленинские нормы, об этом открыто заговорили.

Об этом говорилось на партсобрании писателей, посвященном итогам XX съезда Партии. В резолюцию этого собрания был внесен специальный пункт, в котором отмечалась персональная ответственность Н.М.Грибачева и А.В. Софронова за избиение писательских кадров в период «антикосмополитической кампании». Материалы этого собрания, вероятно, можно достать, да есть и живые свидетели.

Об этом говорилось и на беспартийных писательских собраниях. Мне вспоминается, например, выступление Галины Николаевой с

отводом во время выборов этих же кандидатур.

Я знаю, что вопрос об явлениях антисемитизма поднимался в писательских партийных организациях, например, при обсуждении персонального дела писателя М.Бубеннова.

Он поднимался также при обсуждении вопроса о постыдной «поэме» С.Васильева «Без кого на Руси жить хорошо», которая сама по себе является яркой иллюстрацией того, что иные писатели понимали антикосмополитическую кампанию, как антиеврейскую. Кстати, С.Васильев читал сию «поэму» в Московском Доме литераторов. Не знаю, присутствовали ли при чтении Н.М.Грибачев и А.В.Софронов, но по положению, которое они тогда занимали, они не могли не знать о существовании этого пасквиля. Н.М.Грибачев был тогда секретарем писательской парторганизации, а А.В.Софронов — секретарем союза. Однако они не сочли нужным высказаться по этому поводу, а их молчание, при той роли, которую они играли в антикосмополитической кампании, означало по существу солидаризацию.

Да что далеко ходить: достаточно вспомнить хотя бы «раскрытие скобок», то есть расшифровку литературных псевдонимов: Яковлев (Хольцман), Холодов (Меерович), Мельников (Мельман), Мартич (Финкельштейн) и т.д. Для чего это было нужно и почему расшифровка псевдонимов началась именно во время развертывания «антикосмополитической кампании» в литературе? Этими скобками как бы говорилось читателю: «Ты думаешь, этот космополит не еврей? Нет, и он тоже еврей!» Даже Сталин счел эти скобки слишком явно антисемитскими и запретил дальнейшую расшифровку псевдонимов.

Для понимания существа дела достаточно было бы просмотреть списки лиц, обвиненных в космополитизме. В первоначальную небольшую группу непременно включался один не еврей. Затем список расширялся исключительно за счет литераторов еврейского происхождения, с обязательной расшифровкой псевдонимов. Зачем первоначально включался один не еврей — понятно. Это была своего рода маскировка. Ведь даже во время процесса «врачей-убийц», обвиненных в том, что они, являясь сионистами, продались международной еврейской организации «Джойнту», в число «сионистов» был включен профессор Виноградов. Для убедительности, что ли?

Я хотел просто для самопроверки составить список «космополитов» и поднял для этого комплект номеров «Литературной газеты» за 1949 год.

Леонид Федорович, у меня не хватило сил пересмотреть весь комплект! И не потому, что я нездоров и что мне трудно читать. От пожелтевших номеров на меня пахнуло такой, уже забытой нами, жестокостью, таким лицемерием, такой, прямо скажу, подлостью; передо мной так ярко встало прошедшее и, слава богу, навсегда ушедшее время, — что я бросил чтение. Это просто немыслимо читать! Достаточно перелистать несколько номеров, чтобы понять, как далеко мы ушли, как изменилось время, как изменилась жизнь.

И вот сейчас, в наши дни, перед лицом Н.С.Хрущева, который с таким прекрасным мужеством первым поднял знамя борьбы с последствиями культа Сталина, Н.М.Грибачев позволяет себе по существу защищать кампанию по борьбе с «безродными космополитами». Обвиняя меня в «дремучем политическом невежестве», он тем самым утверждает, что эта постыдная, затеянная Сталиным кампания носила якобы принципиальный характер. Да полно же! Пусть сам Н.М.Грибачев вспомнит, что было.

Очень многое и в размахе и в свирепости кампании зависело от тех, кто непосредственно руководил ее проведением в той или иной организации. В кинематографе доклад делал И.Г.Большаков, а материалы готовил его заместитель по кадрам Н.И.Саконтиков, который был «душою» кампании. В первоначальный список было внесено семь человек. И список этот *не был расширен*, так как творческие работники кино *отказались* отыскивать новые жертвы, хотя на них оказывалось сильнейшее давление. Саконтиков ставил нам «в пример» тот размах, который приобрело разоблачение «безродных космополитов» в литературе. Здесь первоначальный доклад сделал А.В.Софронов на партсобрании, где председательствовал Н.М.Грибачев. И затем список все пополнялся, все расширялся за счет энергичной деятельности ряда лиц, среди которых ведущую роль играли А.В.Софронов, Н.М.Грибачев и некоторые другие.

В кино пострадали семь человек, из которых двоих — С.Юткевича и Е.Габриловича — удалось еще до смерти Сталина если не реабилитировать полностью, то хотя бы дать им возможность работать. А в литературе только по Москве и Ленинграду были подвергнуты остракизму десятки литераторов.

Последнее по этому вопросу. Я беру на себя смелость утверждать, что непопулярность Н.М.Грибачева и А.В.Софронова в Московской писательской организации объясняется в

первую очередь их деятельностью в антикосмополитической кампании. У них было достаточно времени и случаев, чтобы дать честную оценку тому, что было и за что они несут свою долю ответственности. В этом случае, уверен, к ним отнеслись бы иначе, как относятся ко многим, кто в свое время ошибался и понял свою ошибку.

Я позволил себе так подробно остановиться на этом вопросе, потому что это вопрос принципиальный, основной. Это те проявления культа Сталина, о которых забывать нельзя. Это то, что имеет прямое отношение к той раздвоенности личности Сталина, о которой Вы сами, Леонид Федорович, говорили на XXII съезде.

Перехожу к тому, что я считаю ошибками в моем выступлении.

1. Мне вообще не следовало выступать с речью такого рода на конференции Института истории искусств, посвященной совсем другим вопросам. То, что я думаю о критической линии журнала «Октябрь» в отношении киноискусства, следовало написать в ЦК, а выступать нужно было в Союзе киноработников или Союзе писателей. При этом мне нужно было лучше подготовиться и написать выступление заранее, чтобы быть точным в формулировках. Я выступал импровизационно, в очень неспокойном состоянии, которое было вызвано тем, что буквально накануне я прочитал статью о кино в 10-м и 11-м номерах «Октября». Обе статьи произвели на меня крайне тяжелое впечатление.

2. Я позволил себе применить недопустимо резкие выражения в адрес Н.М.Грибачева, А.В. Софронова и В.А.Кочетова. Призывая к тому, чтобы освободиться от всех пережитков времен культа личности, мне следовало самому быть сдержаннее и точнее. Правда, когда во времена борьбы с «космополитами» говорилось «дать по рукам», то имелось в виду — выгнать из литературы. Я же, разумеется, не предполагал ничего подобного, я думал об энергичном общественном отклике. Но одно дело — думал, а другое дело — сказал. Резкость своих выражений я осуждаю. Разумеется, она объясняется неподготовленностью выступления.

3. Вышло так, что, говоря о поведении Н.М.Грибачева и А.В.Софронова в период так называемой «борьбы с космополитами», я невольно присоединил к ним В.А.Кочетова. Но в те времена я его не знал, и у меня не было оснований для его обвинения. Не в качестве оправдания, а только для объяснения скажу, что случилось это, видимо, потому, что я давно уже привык рассматривать всех троих как людей, занимающих одну общую литературную позицию, на мой взгляд, неправильную, более того — вредную для развития литературы и искусства. При этом В.А.Кочетов, как редактор «Октября», играет сейчас особо крупную роль. Это не снимает моей ошибки в том, что я поставил В.А.Кочетова за одни скобки с Н.М.Грибачевым и А.В.Софроновым в вопросе о кампании по борьбе с «безродными космополитами».

4. Товарищ Поликарпов в беседе со мной поставил мне в вину недопустимый характер обвинений, направленных в адрес писателей, один из которых является кандидатом в члены ЦК Партии, а другой — членом Ревизионной комиссии ЦК. Кроме того, он предъявил мне карикатуру из «Крокодила», которая только отдаленно похожа на описанную мною в выступлении и не несет ярко выраженного антисемитского характера, из чего, по-видимому, следует, что я возвел поклеп на этот журнал.

Отвечаю по двум пунктам:

Действительно, я просто забыл о высоком звании Н.М.Грибачева и В.А.Кочетова. Вспомнил я об этом обстоятельстве только позже. Вероятно, я был бы осторожнее в выражениях, если бы вспомнил это до выступления. Но, с другой стороны, как быть мне — литератору и кинорежиссеру, — когда, например, писатель В.А.Кочетов, являющийся главным редактором журнала «Октябрь» помещает одну за другой статьи, которые я считаю грубо тенденциозными, вредными и расходящимися с партийными оценками ряда явлений кинематографии? Могу ли я подвергнуть за это критике писателя и редактора журнала В.А.Кочетова, и может ли эта критика быть резкой, если я с ним резко не согласен, хотя он и является членом Ревизионной комиссии ЦК? По-моему — да. По-моему, в этом состоит восстановление ленинских норм. Я ведь не касался его партийной деятельности. Да и эту деятельность я мог бы критиковать как угодно резко, правда, на партийных собраниях.

Что касается карикатуры в журнале «Крокодил», то, пересмотревши комплект этого журнала, я действительно не обнаружил ее. Но я по образованию скульптор, у меня отличнейшая зрительная память, в особенности на произведения изобразительных искусств. Я помню карикатуру, о которой говорил так ясно, что мог бы нарисовать ее. И тем не менее я ее не нашел. В чем дело, я не понимаю. Может быть, карикатура, о которой я говорил, была помещена не в «Крокодиле», а в другом издании.

Вместе с тем должен сказать, что, просматривая «Крокодил», я наткнулся на ряд и фельетонов и карикатур, мало чем отличающихся по духу от описанной мною. Взять хотя бы фельетон «Пиня из Жмеринки», помещенный в № 8 за 1953 год, или карикатуру на «врачей-убийц» (январь 1953 года). Общеизвестно также, что «поэма» С.Васильева «Без кого на Руси жить хорошо» прошла уже верстку в «Крокодиле» и была снабжена иллюстрациями. Только вмешательство ЦК остановило печатание этой «поэмы». Я не хочу опорочить всю линию журнала «Крокодил» с его превосходными революционными сатирическими традициями, но был период, когда в этом журнале проявлялись, мягко выражаясь, не самые светлые тенденции.

В заключение я должен сказать несколько слов о втором обвинении, которое бросил в мой адрес Н.М.Грибачев на встрече руководителей Партии с художественной интеллигенцией. Он сказал, что я, не жалея брюк, ползаю на коленях перед итальянским неореализмом.

Я считаю необходимым ответить ему хотя бы в этом письме. Ведь эти слова были произнесены в присутствии руководителей Партии, в присутствии Н.С.Хрущева, и мне может не представиться другого случая для ответа.

Человека судят по его делам. Меня нужно судить прежде всего по моим картинам, а затем по картинам той молодежи, которую я учил и учу.

Не мне судить о моих картинах. Но одного никто не сможет в них найти: подражания Западу, преклонения перед ним или следования за модой. Я — советский художник, всегда старался идти в ногу со временем, быть понятным моему народу, проповедовать коммунистические идеи со всей доступной мне убежденностью.

Что касается моих учеников, то я позволю себе просто перечислить тех, на воспитание которых я потратил больше всего сил, тем более что меня в последнее время стали обвинять в том, что я оказываю на молодежь какое-то «не то» влияние.

Около десяти лет тому назад окончила ВГИК в моей мастерской первая группа учеников. Наиболее известен из этого выпуска — Григорий Чухрай. В этом же выпуске — Вл.Басов. Последняя его картина — «Битва в пути». В Грузии работает еще один режиссер этого выпуска — Резо Чхеидзе. Ряд их однокурсников работают в документальном и научно-популярном кино.

Следующая группа режиссеров выпущена мною на Режиссерских курсах «Мосфильма». Здесь выделились Георгий Данелия и Игорь Таланкин. Первая их совместная работа «Сережа» («Хрустальный глобус» на Карлово-Варском фестивале). Сейчас Данелия сделал картину «Путь к причалу», а Таланкин — «Вступление» (по В.Пановой). Эта картина очень высокого идейного и художественного класса. Г.Щукин и С.Туманов сделали год тому назад картину «Алешкина любовь». Эта картина делалась в руководимом мною творческом объединении. Следующая их картина — «Павлуха» — менее удачна. Она делалась в объединении детских фильмов. Аббасов в Ташкенте закончил сейчас картину «Ты не сирота», получившую высокую оценку.

Третья группа моих учеников закончила ВГИК совсем недавно. Из этой группы сразу выделились А.Митта и А.Салтыков, сделавшие картину «Друг мой, Колька!». Сейчас они сделали по картине раздельно. Я не видел еще этих картин, так как был болен, но плохих отзывов не слышал. А.Тарковский получил «Золотого льва» за «Иваново детство». Остальные из этой группы только начинают свой творческий путь.

Я руковожу творческим объединением. В нем тоже воспитываются молодые режиссеры. Многие из них уже выросли в мастеров. Упомяну: В.Ордынского (последние картины «Тучи над Борском» и «У твоего порога»), М.Швейцера («Мичман Панин», «Воскресение»), С.Самсонова («Ровесник века», сейчас заканчивает «Оптимистическую трагедию»), Р.Быкова («Семь нянек»), В.Азарова («Взрослые дети»), Ю.Чулюкина («Неподдающиеся», «Девчата»), Е.Карелова («Третий тайм»).

Прошу судить: можно ли обнаружить среди моих учеников и воспитанников тенденции к западничеству, к безыдейности или к упадничеству?

Десятки сценариев лежат на моем столе. Десятки молодых режиссеров, независимо от студий или объединений, на которых они работают, не начинают постановку, не получив моего напутствия, не сдадут картину, не показав ее мне. Я отдаю этому делу половину моей жизни.

Уже независимо от меня и независимо от звания профессора, работа с молодежью останется моим уделом. Я делаю ее так, как могу и как понимаю.

Что же касается моей оценки итальянского неореализма и его влияния на часть наших молодых кадров (на определенном отрезке времени), то обо всем этом ясно сказано в стеног-

рамме моего выступления. Ничего даже отдаленно похожего на «ползанье на коленях», на «протирание брюк» там найти нельзя.

Еще раз прошу прощения за длинное письмо.

М.Ромм
Москва
7 февраля 1963 года

ЦК КПСС

Кандидат в члены ЦК КПСС, редактор журнала «Советский Союз» т.Грибачев Н.М., член Центральной Ревкомиссии ЦК КПСС, редактор журнала «Октябрь» т.Кочетов В.А. и член КПСС, редактор журнала «Огонек» т.Софронов А.В. обратились в ЦК КПСС с заявлениями о непартийном поведении кинорежиссера, члена КПСС т.Ромма М.И. Они сообщают, что, выступая в конце 1962 года на научной конференции Института истории искусств, обсуждавшей вопросы традиций и новаторства в художественном творчестве, т.Ромм высказал в их адрес огульные бездоказательные обвинения политического характера. Авторы заявлений просят обсудить недостойное поведение т.Ромма.

Идеологический отдел ЦК КПСС проверил факты, о которых пишут тт.Грибачев, Кочетов и Софронов. Выступление М.Ромма носило откровенно тенденциозный, националистический характер. Борьба партии против космополитизма и безыдейности во времена культа личности была представлена им как сплошная цепь ошибок и преступлений против евреев. М.Ромм обвинил тт.Грибачева, Кочетова и Софронова в антисемитизме, в травле еврейской интеллигенции. Он утверждал, что они ведут непартийную линию, линию, которая резко противоречит установкам нашей партии, насаждают и разжигают антисемитизм.

В выступлении М.Ромма содержались недопустимые оскорбительные выпады по адресу тт.Грибачева, Кочетова и Софронова. Писатели, избранные в высшие органы партии, были им названы «компанией хулиганов», «бандой», разжигающей «костер на террасе нашего дома». Закончилась его речь призывом: «Дать по рукам... этим господам!»

В настоящее время М.Ромм представил в ЦК КПСС объяснение по поводу выступления на конференции. Признавая свои ошибки по некоторым частным вопросам, а также отмечая резкость выступления, М.Ромм продолжает настаивать на основных ошибочных положениях, утверждает, что под видом борьбы с космополитизмом шла расправа с кадрами еврейской интеллигенции. «И сегодня мне кажется странной сама необходимость доказывать, что кампания по борьбе с «безродными космополитами» была искусственно созданной, сводилась к истреблению честных кадров и, в частности, носила ярко выраженный антисемитский характер».

В выступлении во время встречи руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства 7 марта с.г. М.Ромм также не признал ошибочность ранее высказанных им положений, пытался затушевать серьезные недостатки, имеющиеся в советском киноискусстве. В речи на VI пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР 17 апреля с.г., вопреки партийной оценке положения дел в киноискусстве, М.Ромм утверждал, что кинематография «переживает период Ренессанса», который, если судить по неоднократным восторженным отзывам М.Ромма о буржуазном кинематографе, связан с заимствованием некоторыми советскими режиссерами художественных средств неореализма и даже формализма.

Особо следует отметить, что речь М.Ромма в Институте истории искусств до сих пор в определенных кругах интеллигенции вызывает нездоровый интерес, ее стенограмма распространяется в списках и серьезно затрудняет процесс консолидации сил творческих кадров киноискусства.

Считаем, что выступление члена партии т.Ромма на конференции в Институте истории искусств является политически ошибочным, направленным на разжигание групповщины и взаимного недоверия в рядах работников литературы и искусства. Полагали бы целесообразным предложить партийной организации киностудии «Мосфильм» обсудить поведение М.Ромма в связи с заявлениями тт.Грибачева, Кочетова и Софронова.

Просим согласия.

Зам.зав.Идеологическим отделом ЦК КПСС (В.Снастин)
Зам.зав.подотделом кинематографии (Г.Куницын)
Зав.сектором Отдела (Ф.Ермаш)
10 мая 1963 года

ЦК КПСС
На №№ 47453, 47454, 331791

Копии заявлений тт.Грибачева, Кочетова, Софронова и объяснительной записки т.Ромма направлены секретарю парткома киностудии

«Мосфильм» т.Шевкуненко Ю.А. для рассмотрения. Подотдел кинематографии Идеологического отдела ЦК КПСС контролирует исполнение парторганизацией «Мосфильма» поручения ЦК КПСС.

Зам.зав.подотделом кинематографии
Идеологического отдела ЦК КПСС
(Г.Куницын)
8 июня 1963 года

P.S. Чем же кончилась вся эта история для Михаила Ильича Ромма? Особо страшных экзекуций как будто не последовало. Ну, заставили написать покаянное объяснение в ЦК, устроили головомойку на партсобрании «Мосфильма». Конечно, неприятно и противно. Но ведь не зарезали ночью в подворотне, не задавили случайно наехавшим самосвалом. Да и с руководящей работы на «Мосфильме» не сняли. Из ВГИКа не турнули. То бишь, все путем...

И тем не менее это событие преследовало Ромма всю оставшуюся жизнь. Есть масса косвенных симптомов и даже прямых доказательств, что «грехопадение» в ВТО ему не было ни прощено, ни списано. Казнь была просто отложена: Ромму дают время, чтобы исправиться, искупить «грех». То ли снять еще одну «песню о Ленине», то ли совершить что-нибудь еще более верноподданническое. И ненавязчиво давят со всех сторон в нетерпеливом ожидании весомых доказательств истинного покаяния.

Через какое-то время и впрямь начинает казаться, что воспитатели-«интернационалисты» со Старой площади уже добились или вот-вот добьются своего. Ромм как бы уходит в тень, старается вести себя потише, не позволяя себе пламенных трибунных выступлений и прочих дерзостей. Он снимает «Обыкновенный фашизм».

Когда со стороны Старой площади донесся грозный рык по поводу его выступления в ВТО, Ромму как владельцу партбилета пришлось ответствовать полупокаянным и достаточно униженным письмом в родной Центральный Комитет. Истинным же ответом художника по «затронутому вопросу» стал «Обыкновенный фашизм».

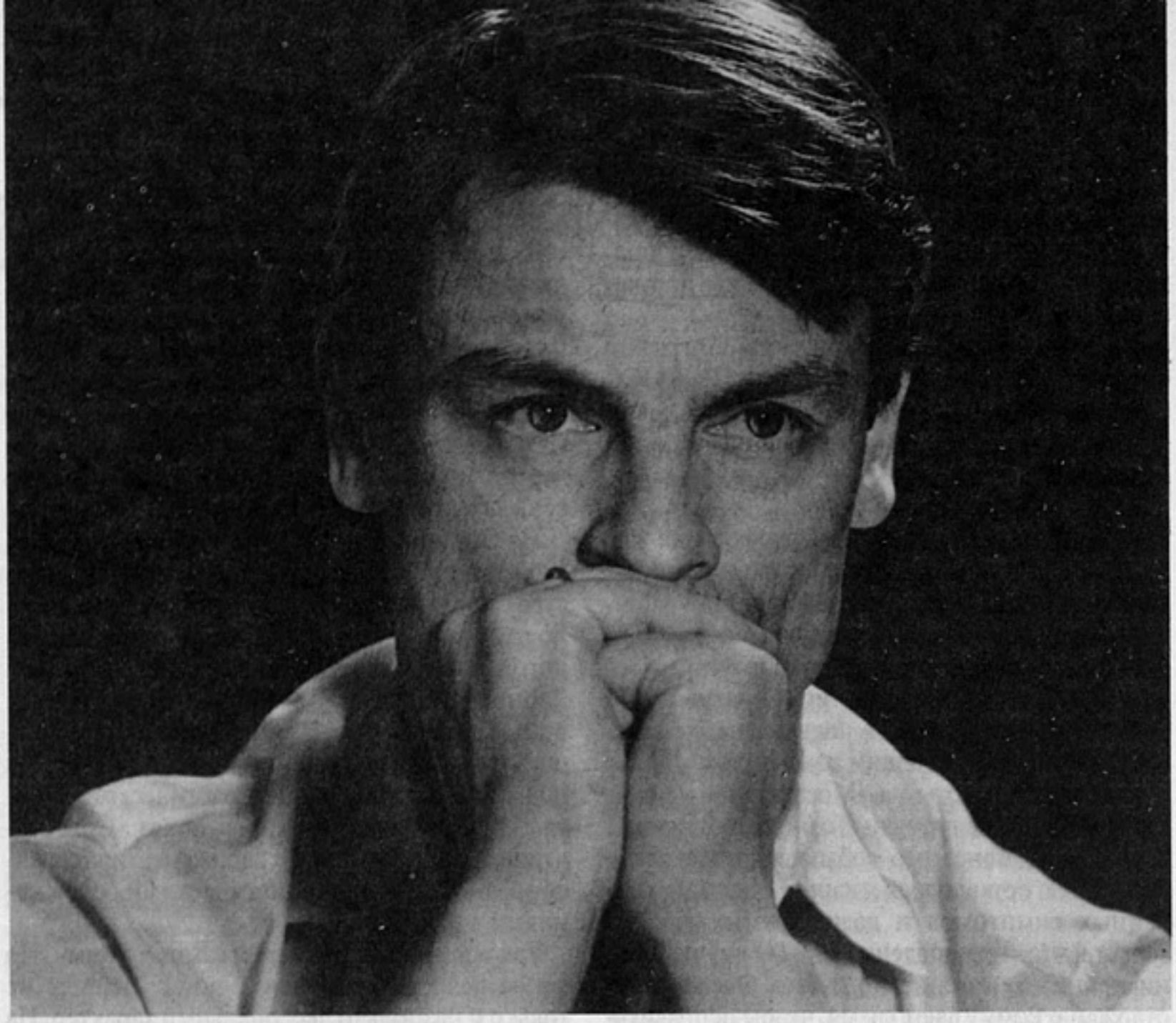
Примечательно, что в сложившейся тягостной коллизии кинематографическое сообщество (по крайней мере, тогдашние его официальные лидеры) если и не заняло открыто сторону Ромма, то старалось поддержать его. Фильм «Обыкновенный фашизм» был выдвинут на соискание Ленинской премии, что было формой наиболее надежной защиты. Мало того, все ведущие режиссеры подписали самую что ни на есть пылкую челобитную в ЦК по сему поводу. Результат, впрочем, известен.

На Старой площади сделали все возможное, чтобы картину задвинуть. Издательству «Искусство» последовала строгая команда немедленно рассыпать набор книги-альбома, посвященного этому фильму. Ромм разразился письмом Леониду Ильичу с просьбой спасти книгу и показать фильм по ЦТ. Фиг с маслом! Будущий духовный отец перестройки А.Н.Яковлев подмахнул резолюцию Идеологического отдела ЦК, в которой запрет на показ «Обыкновенного фашизма» по ТВ изящно мотивировался «возможными дипломатическими осложнениями с ФРГ».

Так обошлась эта история самому Ромму. Но ясное дело, что конфликт носил отнюдь не только и не столько персональный характер. На самом деле, скандал в ВТО оказался лишь одним из эпизодов «русско-еврейской киновойны», длившейся к тому времени не одно десятилетие. После того как «безродных космополитов» удалось вывести на чистую воду, известные страсти вовсе не утихли. Они продолжали вовсю полыхать, только теперь в глухом подполье. Ромм своим выступлением на какой-то момент засветил сию нешуточную баталию, придал ей публичный характер. Но ловкие «пожарники» из ЦК КПСС умело сбили полыхнувшее было пламя. Огонь вражды не был потушен, он был уведен «под землю». Точнее — «под ковер». Так было удобнее... Чем кончилась эта — уже большая — история, тоже известно.

Впрочем, кончилась ли?

Предисловие, публикация и комментарий Валерия Фомина по программе «Творческая инициатива» (поддержка Фонда Дж.Сороса)



А. Тарковский
Фото Г. Тер-Ованесова

Мы продолжаем публикацию статей из архива известного киноведа, сотрудника нашей редакции, рано ушедшего из жизни, Ефима Левина. «Хрупкий космос», или Евангелие от Андрея» — не просто развернутая основательная рецензия, это теоретическая статья, в которой наиболее полного раскрытия достигло мировоззрение ее автора, запечатлевшего возрождающееся богоискательство нашей культуры в свете господствующих идей того времени, времени создания «Соляриса». Когда Бог именовался «Космосом», а антихрист — «Жестким Рентгеновским Излучением». Когда «обычному религиозному сознанию» приписывались исключительно «идолопоклонство, икономания, ритуальное покаяние и формальное прощение греха... принижение человека перед лицом потустороннего Абсолюта». Когда «антропокосмический гуманизм» противопоставлялся «ортодоксально-христианскому личному спасению», а «бесстрашное самопознание» — униженности «раба Божьего», сознающего свою сирость, «нищего духом». После недавнего: «Человек — это звучит гордо!» — «нищета духа» не признавалась как блаженство ни сердцем, ни умом. Гуманистический человек казался ближе к Истине, чем «раб Божий». Поэтому за большим художником, каковым тогда уже, несомненно, виделся и Тарковский, признавалось право на собственное «нерелигиозное вероучение», на собственное «Евангелие» и даже на «Нагорную проповедь».

Сегодня теоретическая статья Ефима Левина в каком-то смысле воспринимается как документ времени, которое проявило другую перспективу духовных поисков режиссера. Андрей Тарковский, избравший трудный и опасный (по словам Василия Великого, труднее и опаснее пути веры и пути молитвы нет) путь от «Андрея Рублева» до «Жертвоприношения», на собственном религиозном опыте испытал ностальгию по покаянию.

Здесь же мы публикуем статью молодого автора Юлии Скрамтаевой, посвященную судьбе кинематографа Тарковского в постсоветский период. Думается, что в сопоставлении двух этих работ, двух взглядов на творчество режиссера более отчетливо обнаружит себя перспектива времени.

Е. ЛЕВИН

«Хрупкий космос», или Евангелие от Андрея

> Надо верить, чтобы понимать, и понимать, чтобы верить.
>
> *Блаженный Августин*
>
> Нам нужно зеркало... Человеку нужен человек!
>
> *Снаут. Фильм «Солярис»*

Перед тем как лететь на Солярис, Крис Кельвин навещает отца. Оба знают, что видятся в последний раз: когда сын вернется, отца он уже не застанет в живых. Вопреки ожиданию, они ссорятся. Точнее, это не ссора, а размолвка — продолжение, судя по всему, давнего спора, который уже и вести не имеет смысла. Упрек вырывается у отца как будто случайно, Крис его вызвал, неумышленно обидев Бертона, сторону которого принял отец. Более того, не очень понятна из происходящего суть обвинения: «Ты слишком жесток, вот что я тебе должен сказать. Таких, как ты, опасно пускать в Космос. Там все чересчур хрупко! Да, да! Вот именно хрупко! Земля уже кое-как приспособилась к таким, как ты, хотя это и стоило ей черт-те каких жертв».

Именно эта недостаточная ситуационная мотивированность (здесь — точный композиционный прием) расширяет содержание сцены. Мы понимаем, что у размолвки есть предыстория, а перед нами проходит финал спора — финал, но без полагающейся перед ним (по канону) развязки; проблема остается открытой (таков общий драматургический принцип сценария: в каждой коллизии — вопросы без ответов, ибо ответы ищутся).

Так возникают в «Солярисе» две темы — жестокости и хрупкого Космоса. Вскоре становится ясно: это одна тема, она образует контрапункт, оппозицию «жестокость — хрупкость» и разворачивается все шире и глубже, превращаясь в лейтмотив «зло — добро». Композиционная и режиссерская разработки контрапункта «гуманизм — бесчеловечность», «нравственная норма — произвол» порождают всеобщий образ фильма — образ расчлененного, но единого, неделимого и целокупного Космоса как внутреннего мира человека и как среды его обитания; Космос и продукт деятельности человечества, ответственность перед ним очеловеченной Вселенной и за вселенское Человечество — таково содержание этого образа.

Вначале в «Солярисе» понятие «космос» употребляется в его обычном значении и существует в оппозиции «Земля — Космос». Затем его содержание усложняется, расширяется и преобразуется. Космос как человечество и Человечество как космос становятся сквозной метафорой фильма. Развертывание метафоры Космоса как абсолютного тождества индивидуального и всеобщего, личности и Вселенной является здесь сюжетообразующим фактором. Такова художественная логика повествования фильма на событийном (фабульном) и образном (сюжетном) уровнях и во всех остальных его структурах — в композиции, монтаже, стиле, жанре, конфликте, характерах.

Образ антропоморфного Космоса и космочеловеческого всеединства возникает в «Солярисе» исподволь, как один из мотивов, а затем, разрастаясь, пронизывает собою все темы режиссерской партитуры и становится содержанием полифонической художественной формы фильма.

Бертон и его сын Дик уезжают с дачи Кельвинов и направляются в город. Проезд длится долго: 158 метров — это слишком много для информации о перемещении персонажей «из пункта А в пункт Б». Фабульной мотивировки длина этого проезда не имеет, обоснование здесь сюжетное. Чем дольше длится проезд, тем яснее становится, что все его выразительные решения — пластика кадра (его свет, цвет, колорит, ритм, композиция, тональные обертоны), ритм межкадрового монтажа и общий темпо-ритм сцены — подчинены одному: превратить движение машины в тоннеле, рефренно освещенном, словно сгустками раскаленной плазмы, в нечто похожее на пролет сквозь туманность, в парение, свободное от земного притяжения, в вольное, несуетливое и неспешное устремление вперед.

Л.С.Выготский сформулировал общий закон соотношения фабулы и сюжета, соподчинения изображения и образа. В «Психологии искусства», анализируя «трагедию трагедий» «Гамлет», он установил: не потому действие длится, что Гамлет медлит, а для того Гамлет медлит, чтобы действие длилось. Режиссер медлит с прибытием Бертона «в пункт Б» для того, чтобы сложился задуманный им монтажный образ эпизода.

В его создании участвует и фонограмма: звуковое решение вообще играет в «Солярисе» огромную роль. Здесь, в этом эпизоде, звучание все менее натуралистическое и все более метафорическое. Движение машины озвучено не реальными шумами, а странным гулом, источник которого неясен; мы слышим небытовое, словно нездешнее гудение, в котором угадываем звуки, похожие на те, что сопровождают любой автомобиль, мчащийся по шоссе, однако они именно угадываются, ибо преобразованы и вплетены в широкое колыхание ниоткудного и всезаполняющего звукового ветра, мерно веющего удивительной безмелодийной музыкой; кажется, что это дышит само Пространство.

Проезд Бертона заканчивается неожиданно — резко обрывается коротким кадром, снятым сверху, с большой высоты. В кадре на общем плане — широкая площадь, по которой в разные стороны снуют разноцветные автомобильчики. Причем их движение безостановочно — и они заполняют всю площадь, все пространство кадра, так что земли и интервалов между ними не видно, отдельные машины только угадываются; мы воспринимаем в кадре переливание, волны нерасчлененной массы, словно внизу — нечто вроде моря.

Кадр длится недолго, он дан ударом, но мы успеваем его запомнить. И он непременно всплывает в памяти — вспышкой осветит все предыдущее, и мгновенно оно предстанет наново осмысленным — когда мы впервые увидим Океан Соляриса. Он похож на ту площадь! Ведь если ее снять с еще большего расстояния, поставив камеру чуть выше, машины станут вовсе неразличимы, перед нами окажется плотная движущаяся материя. И каждый раз, появляясь в кадре, мыслящий Океан в нашем воображении будет монтироваться с площадью — с кусочком Земли, который инопланетянам показался бы точно такой же неодухотворенной плазмой, как Океан, и они (почему бы и нет?) попробовали бы пощупать эту мертвую физическую субстанцию жестким рентгеновским излучением...

И еще одно открытие, еще одно художественное впечатление (композиционно точно рассчитанное и ювелирно решенное монтажно) ждет нас на станции: Океан звучит, и мы сразу узнаем этот неземной, этот потусторонний гул! Да ведь мы его слышали во время проезда Бертона! И на Земле, и на Солярисе — со всеобщей, космической точки зрения — один и тот же Океан, одна и та же нерасчлененная, живая, мыслящая, одухотворенная Материя, одна и та же Человеческая Субстанция. Солярис и Земля — острова в неделимом, непрерывном и равноценном во всех точках человекосущном, человеку подобном космическом пространстве — Океане.

Космос един. И он хрупок. Отсюда — долг, вина, ответственность, раскаяние, искупление.

Снаут говорит Кельвину и Сарториусу: «Должен вам сказать, что мы вовсе не хотим завоевывать никакой Космос. Мы хотим расширить Землю до его границ. Мы не знаем, что с иными мирами. Нам не нужно другого мира. Нам нужно зеркало. Мы бьемся над контактом и никогда не найдем его. Мы в глупом положении человека, рвущегося к цели, которой он боится, которая ему не нужна. Человеку нужен человек! Выпьем за Гибаряна! За память о нем. Хотя он и испугался».

Крис услышал от отца, что Космос хрупок, однако он этого еще не знает. Ибо, по Тарковскому, путь рационального познания ведет к абстрактной истине. Будучи внеличностной и поэтому безликой, она не связана ни с внутренней сущностью именно этого человека, ни с его индивидуально-познающим существованием — существованием как познанием — и потому не имеет никакой цены. Подлинное

Н. Бондарчук, Д. Банионис и А. Тарковский на съемках фильма «Солярис»

знание возникает только в личном переживании — как его процесс и результат.

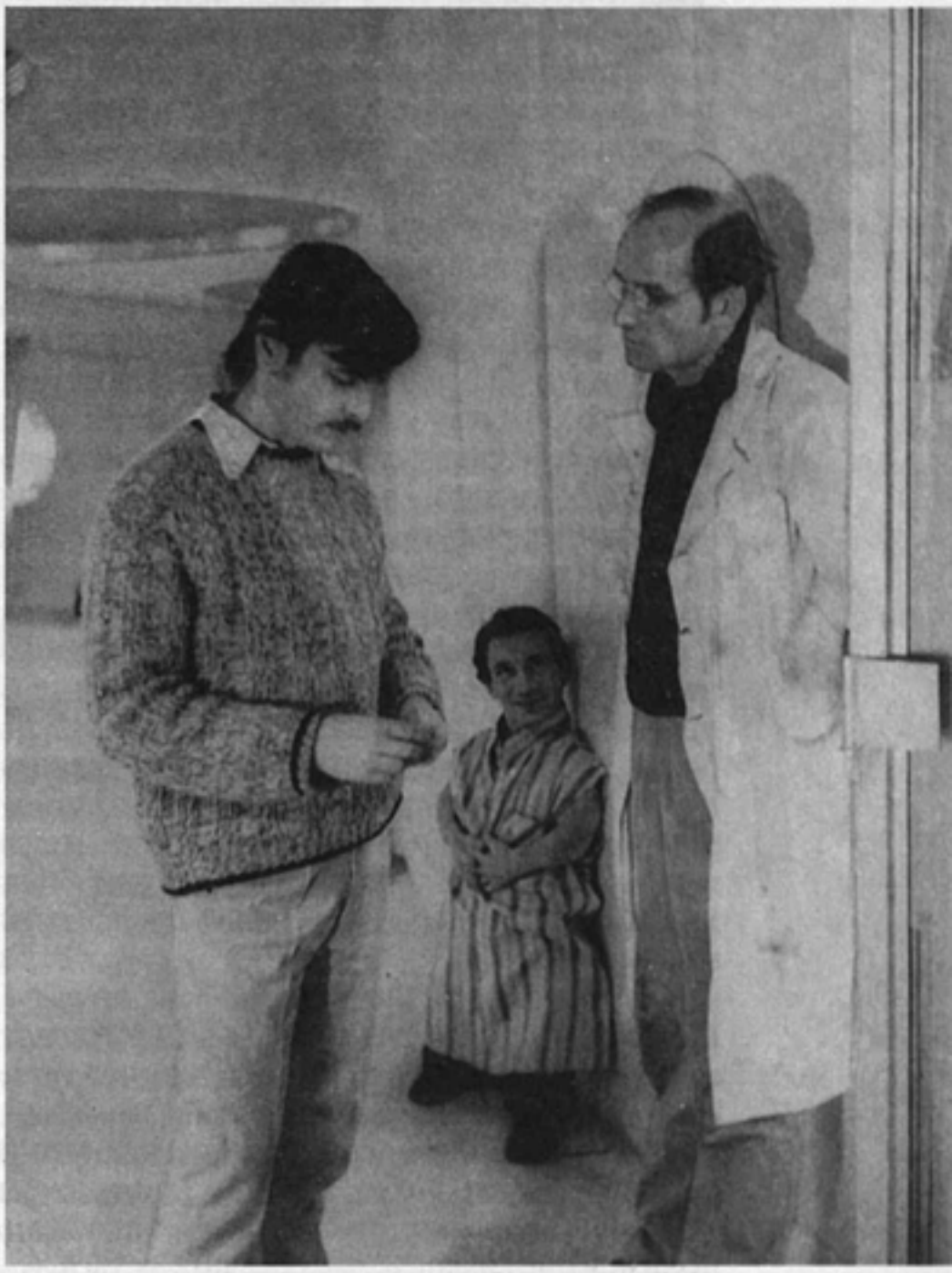
Человек обречен на познание, говорит Сарториус в библиотеке, и от резкого движения из оправы его очков вылетает и звенит о стол стеклышко. Крис промолчал, но он мог бы возразить: нет, человек призван к познанию, рожден для него. Ибо оно не сводится к рациональному объяснению природы. На него мы, может быть, в самом деле обречены, ведь мысль, по Якобу Бёме, это «мука материи». Однако возможности его ограничены. А мое познание — это содержание всей моей жизни. Она сама — это моя собственная, для меня истинная и ничьей другой не заменимая разгадка всех тайн человека и Вселенной, мое личное переживание Космоса в себе и себя в Космосе. И такое познание — смысл моей жизни. И не только ее смысл. Но и ее оправдание.

Гибарян испугался и покончил с собой: он не смог вынести сознания своей вины, совесть его замучила, он не был готов встретиться с ней лицом к лицу, с глазу на глаз и держать ответ за свои прегрешения. Поначалу то же самое произошло и с Крисом: ошеломленный, напуганный, он поспешил подло избавиться от Хари. И лишь постепенно он становится другим, не тем, кого так горько и тяжко обвинял отец, — перестает быть разрушительной силой, враждебной Космосу и, как выясняется, неизбежно и самому себе.

Для художественной «философской жизни» Тарковского, этапом развертывания которой стал «Солярис», очень важно, что Крис — по профессии психолог. Его посылают для того, чтобы он узнал, что происходит с обитателями станции — учеными Сарториусом, Снаутом, Гибаряном. Однако попытки понять что-либо обычными способами терпят крах. Ибо извне понять ничего нельзя: наблюдение, самое точное, тесты, самые безотказные, умозаключения, логически безукоризненные, схватывают только внешнее, лишь оболочку явлений. А как проникнуть в их сущность? Выяснить, что происходит с другим человеком?

Путь здесь один: стать этим человеком. Пережить то же, что переживает он. Найти «я» в «ты» и «ты» в «я». Потому что я — это другой, а другой — это я. Оппозиция «я — другой», «я — ты» снимается в со-переживании, со-чувствии, со-страдании.

Однако возможно ли это, не мечта ли это, не иллюзия, которым много тысяч лет? Возможно! Здесь — основа вероучения Тарковского. Упразднение разъединения достижимо и необходимо, потому что Космос антропоморфен, а человек (равный Человечеству) космичен. Очеловеченный и человекоподобный Космос, он же космическое Человечество, — есть неделимое, отрицающее всякое противостояние, противоречие и вражду единство всего живого и неживого, равенство, нет, не просто равенство, а тождество целого и части. Человек равносущен всему роду людскому и Вселенной, а вся она — в любом, во мне, в тебе, в других.



А. Тарковский, А. Солоницын на съемках фильма «Солярис»

Эта истина не может быть присвоена Крисом умозрительно, как чужая, внеличностная, общедоступная. Он должен ее прочувствовать, пережить, прожить наяву и в полусне-полубреду. И тогда наступает инсайт — высшее озарение и с ним — освобождение от пут частного и потому частичного существования, выход из клетки неподлинного, мнимого, разрушающего и разрушенного «я» в безграничное пространство вселенского я — человечества.

Однако мало просто в нем пребывать. Необходимо ему соответствовать. Быть ему соразмерным.

Бертон говорит отцу Криса: «Он (Крис. — *Е.Л.*) понимает, что все будет зависеть от его первого сообщения со станции. Экипаж передает все время непонятные, путаные данные. Если он подтвердит, что по каким-то там причинам работу продолжать невозможно, станцию могут снять с орбиты Соляриса». Бывший пилот за тем и приехал к Кельвинам, чтобы объяснить Крису: соляристика не исчерпала себя, исследования на станции необходимо продолжать. Однако эксперт явно недоволен этим и отчитывает Бертона: «Поймите меня правильно. Мне кажется, что соляристика зашла в тупик именно в результате безответственного фантазирования. Меня интересует истина, а вы хотите сделать из меня предвзятого сторонника. Я не имею права выносить решения, руководствуясь душевными порывами. Я не поэт. У меня вполне конкретная цель: или прекратить исследования, снять станцию с орбиты, узаконив тупик и кризис соляристики, ну, или принять крайние меры. Возможно, даже воздействовать на Океан жестким излучением». — «Только не это!» — «А почему? Вы же сами предлагали любой ценой продолжить исследования».

«Меня интересует истина» и «Я не поэт» — ключевые формулы личности Кельвина-ученого до появления Хари. Выясняется, что он в самом деле «бухгалтер, а не ученый», как в гневе выразился Бертон, то есть готов истину вычислять и только.

И Крис, конечно, отчасти прав: в научном исследовании недопустима предвзятость, а душевные порывы могут увести ученого далеко от цели. Однако Кельвину предстоит узнать, что саму истину он представлял себе слишком узко и бедно: как нечто такое, что откроется в результате теоретического анализа.

Тарковский — вовсе не противник научного познания. Было бы нелепостью причислять его к апологетам иррационализма, панинтуитивизма, мистического откровения. Ничего подобного в его вероучении нет. А есть убеждение, что ничто не может быть познано только логическим путем: оппозиция «объект — субъект» не абсолютна и не статична, а относительна и подвижна, в акте познания принимают участие и разум и чувства, он вообще возможен лишь в том случае, если субъект есть целостная личность и как таковая совершает путь к истине в своей целокупности, в единстве и тождестве «бухгалтера» и «поэта». Тождеством «бухгалтер — поэт» в акте познания упраздняется антиномия «жестокость — хрупкость».

Сарториус, этот не знающий сомнений и колебаний римский легионер, узник навязанного ему долга, астробиолог (биолог!), свободный от моральной ответственности и потому бессильный разгадать тайны человеческой души и Вселенной, Сарториус в начале фильма — зеркало, в котором Кельвин видит самого себя. Мы помним — и Крис, вероятно, тоже — обращенные к нему слова Бертона:

«— Вы что же, хотите уничтожить то, что мы сейчас не в состоянии понять? Простите, но я не сторонник познания любой ценой. Познание только тогда истинно, когда оно опирается на нравственность.

— Нравственной или безнравственной науку делает человек, — ответил Кельвин. — Вспомните Хиросиму».

Ясно, что он имеет в виду не саму науку, а использование ее открытий. Само же познание для Криса еще отделено от нравственного мира ученого и от морали вообще, оно есть умственная деятельность — разгадывание объекта, целиком внеположного исследователю. Именно таким объектом явилась для потрясенного специалиста-психолога Хари: не в состоянии ее понять, он решился ее уничтожить, предав тем самым вторично. Так и Сарториус, этот новый Фауст, по саркастическому определению Снаута (на самом деле анти-Фауст), ищет средство от бессмертия, стремясь определить физическую природу «гостей» и найти способ от них избавиться. Ему заказан путь, на который с муками раскаяния ступил и по которому со слезами очищения шел Крис, — путь воплощения в другого; от материализованных угрызений нечистой совести можно освободиться, лишь искупив свою вину перед теми, кому причинял боль, а сделать это можно, только пережив их боль, перестрадав их страданиями, оказавшись на их месте — войдя в зеркало, в котором Крис вместо себя увидел свою воскресшую жену и которое их совместило.

Только таким образом и никаким иным можно было понять, что происходит с обитателями станции. Крис выполнил задание нетрадиционным научным путем, изучая, не заботясь о средствах анализа, Снаута и Сарториуса как нечто ему внеположное, чужое, никак с ним не связанное, в его личностное пространство не включенное. Он разбирался не в них, а в себе, и потому ему открылись их души — по родству или противоположности: понять себя — значит понять и другого, ибо я — это другой и другие. Познание мира есть самопознание, ответственность перед очеловеченным Космосом начинается и заканчивается ответственностью перед собой и перед близкими, перед малым миром — миром семьи, отчего дома, где не остывает тепло родового очага и жива па-

мять о детстве, о молодых и счастливых родителях, о костре на снегу...

Гармония и сохранность вочеловечившегося Космоса, такого хрупкого, обеспечиваются единством и тождеством большого и малого миров, а это, в свою очередь, покоится на духовном единстве и моральном тождестве «я» и «ты». Космос и человечество неделимы и нечленимы на отдельные взаимно безразличные, а тем более взаимно враждебные, части. Целостность Вселенной зависит от всех и каждого и может пострадать от любого неправедного поступка; боль, причиненная мною одному, пронизывает все мировое пространство и отзывается во всем живом и неживом; нет ничего обособленного в космическом Океане, ни одного острова — он оказывается частью материка, если посмотреть с высоты птичьего полета; законы нравственности едины и неделимы, и пока все и каждый это не поймут, космочеловечеству будет грозить опасность самоуничтожения.

А как понять это? Усвоив прописную истину на уроке или из книг? Нет, только пережив свое единство с другими и тождество со Вселенной, вживаясь в нее самим своим существованием, экзистенциально, перевоплощаясь в других и вчувствуваясь в хрупкость, в домашнюю теплоту безграничного общечеловеческого мирового пространства — моего и твоего большого и одновременно малого дома и моего и твоего Зеркала. Те, кто не обладают способностью к таковому познанию истины, ибо имеют дело лишь с внеположными им фактами, оказываются в тупике. Как, например, ученые, совещание которых, снятое на пленку, мы наблюдаем на экране телевизора (видеофона): эту кассету привез Бертон для Кельвина, чтобы напомнить ему о загадочных событиях на Солярисе (их тайна так и не раскрыта) и кое-что добавить от себя.

Руководитель экспедиции Тимолис рассказывает об исчезновении радиобиолога Вишнякова и физика Фехнера: они совершали исследовательский полет над Океаном и не вернулись, а затем о странном поведении пилота Анри Бертона, одного из тех, кто искал ученых: «Выбравшись из вертолета, он бросился бежать. Он был в состоянии нервного шока». Затем сам Бертон объясняет, что именно его так поразило, а дальше участники совещания в Стеклянном холле обсуждают сообщение пилота и не знают, как объяснить его видения, а потом сходятся на том, что это были галлюцинации.

Привезенная Бертоном пленка — это хроника: бесстрастный, внеличностный документ, звукозрительный протокол совещания. Оператор и режиссер, снимая событие, старались запечатлеть его с наибольшей точностью и полнотой, не высказывая к нему своего отношения (если оно у них было), заранее отрешившись от благорасположения либо неприязни к тому или иному участнику обсуждения, если бы нечто подобное возникло в ходе съемок. И для нас этот экранный отчет чисто информационен: без помех, однозначно мы воспринимаем определенное сообщение, не искаженное никаким «шумом». У сообщения нет авторов, оно внеиндивидуально. Здесь наблюдение — не исследование объекта, а его почти механическая фиксация: *почти,* потому что хроникеры все же производили отбор, то укрупняя ораторов, то переходя на средние и общие планы; однако все эти приемы — не способы художественной или научной интерпретации события, а технические средства выделения его самых информационно содержательных моментов, что обусловлено изначальной задачей хроникеров. Эта же задача у Бертона, который, демонстрируя привезенный ролик, кое-что в нем пропускает — прокручивает его в поисках самого важного.

Познаём ли мы, зрители «Соляриса», показанное нам событие? Бесспорно. И отдаем себе отчет в том, что это — начальная ступень познания: некритическое восприятие кем-то добытой информации, познание-созерцание, не включающее в себя оценочный момент из-за отсутствия критериев оценки.

Есть в том же эпизоде фильма еще одна хроника — телевизионная передача о Солярисе. Диктор рассказывает о нынешнем состоянии соляристики, об орбитальной станции, на которой остались всего трое: мы видим общий план станции, портреты Сарториуса, Снаута, Гибаряна. Здесь информация излагается человеком, который не имеет к ее источнику и содержанию никакого отношения и никак ее не оценивает. Казалось бы, этот повтор не нужен: нового мы узнаем немного, однако именно во время телепередачи звонит Бертон и говорит отцу Криса, что ребенок в Океане, увиденный из кабины вертолета, был увеличенным подобием сына погибшего Фехнера: Бертон был у его вдовы и выяснил, что муж ушел от нее и оставил мальчика без отца. Ничего еще не зная, мы уже начинаем сомневаться в правоте ученого собрания.

Но в этом общем «хроникальном сюжете» есть и вторая документальная съемка: несколько кадров, зафиксированных камерой, находившейся в кабине вертолета Бертона, когда он летал над Океаном в поисках исчезнувших уче-

ных. Пилот уверен, что камера видела то же самое, что и он; но, к его удивлению, на экране — облака, Океан, снова облака, облака... После этого какие могут быть сомнения в том, что Бертону привиделись и сад, и гигантский ребенок? Ведь аппарат — объективный свидетель, более непредубежденного не найти. Облака выглядят совсем как земные, никаких признаков тревоги или чего-либо необычного.

Кинокамера здесь выступает в роли познающего субъекта — это стадия, исторически предшествующая авторам-хроникерам, но моделирующая идеальную исходную ситуацию рационального познания. В самом деле, разве хроника не должна быть столь же совершенной, как беспристрастное запечатление объекта, как документ, возникший без малейшего искажающего влияния? Меня интересует истина — могла бы повторить камера слова Кельвина, я не поэт, я не имею права руководствоваться душевными порывами. Пусть так, но каков же результат? Камера, включаемая Бертоном время от времени, оказалась никудышным свидетелем, ее показания несостоятельны, ее наблюдения случайны, а информация равна нулю: аппарат не знал, на что нужно смотреть, не мог выбрать ни время, ни точку съемки, не в его возможностях было запечатлеть то, что могло удивить, взволновать, заинтересовать. Свидетельства такого бесчувственного и бессознательного, хотя в узких пределах и точного, очевидца не имеют самостоятельного значения, они должны быть сопоставлены с сообщениями других наблюдателей — пусть и более субъективных и потому неточных, зато мыслящих и переживающих протекающее перед их глазами событие.

Кадры, привезенные Бертоном, убеждают участников совещания (за исключением профессора Мессенджера) больше, чем сообщение пилота о том, что́ он видел собственными глазами и в реальности чего ни на миг не сомневается. И ученые оказываются посрамленными. Метод познания, в котором они столь уверены, не универсален: он позволяет изучать неживую материю, однако терпит крах в тех случаях, когда субъект и объект становятся нераздельны и неслиянны и между ними устанавливается взаимосвязь «я — это ты, ты — это я», и вся материя оживает, как хрупкая, человеческая плоть Космоса. Вот здесь «гости» — такая же действительность, как «хозяева», а сон-бред-прозрение Криса — это и галлюцинации и явь: его прошлое, его детство и память о детстве — пространство, в котором он совпадал с самим собой, со своей природой, сущностью, предназначением и существовал истинно — в единстве добра, красоты и правды в мире, где чисты все краски, снег свежо хрустит под ногами, а неподалеку, если смотреть с пригорка, можно увидеть, как идут охотники с собаками, слышен лай, неясный говор, скрип снега: там, внизу, в деревне, идет своя жизнь — такая же, как здесь, где бегает мальчик в красной куртке, стоят его молодые родители и костер среди ясного, светлого, просторного, промытого, как стекло, белого, белого дня... Чтобы познать истину этого мира и себя в нем, Кельвину пришлось пережить его как свой личный хрупкий Космос.

И еще один «хроникальный сюжет» — пленка, оставленная Кельвину Гибаряном. Перед самоубийством тот включил видеокамеру и обратился к ней: «Привет, Крис». И все ей, как ему, рассказал о том, что происходит на станции и что привело его к такому решению. Здесь посредник — человек с аппаратом — упраздняется: диалог идет напрямую, однако камера сохраняет роль бесстрастного и объективного механического фиксатора и показывает все, что находится или попадает в ее поле зрения, — например, «гостью» Гибаряна. Функционально камера совпадает с той, которая была в вертолете у Бертона: нажал на кнопку — и она снимает. Однако она уже не совсем механический аппарат. Ведь Гибарян как бы и действующее лицо, и сценарист-режиссер-оператор: он заранее обдумал все событие, выбрал точку, установил камеру, мысленно отрепетировал свой текст. Этим он сделал камеру субъективной: она хроникально запечатлела внеположное ей событие с его, Гибаряна, точки зрения. Именно поэтому явленному нам документу вполне можно доверять: ничего похожего на чужой текст, который прочел диктор телепередачи. Даже если допустить, что ученый сошел с ума, его исповедь есть свидетельство достоверное, оно содержит свою истину, которую необходимо познать, — пережив, как выяснится, то же самое, что довелось испытать ему (и, быть может, с тем же исходом). Камера напряглась и замерла в ужасе так же, как это произойдет с Кельвином, когда он, нажав на клавишу, сядет перед экраном. Здесь видеокамера — не фиксатор и передатчик информации, а инструмент анализа, связанный с субъектом познания, который совпадает с объектом. Сделан шаг к субъективизации инструмента, к его психологизации.

Это стало возможным потому, что возникло единство познающего и познаваемого, в данном — крайнем — случае трагическое тождество: Гибарян изучает только самого себя.

И, наконец, пятый экранный документ —

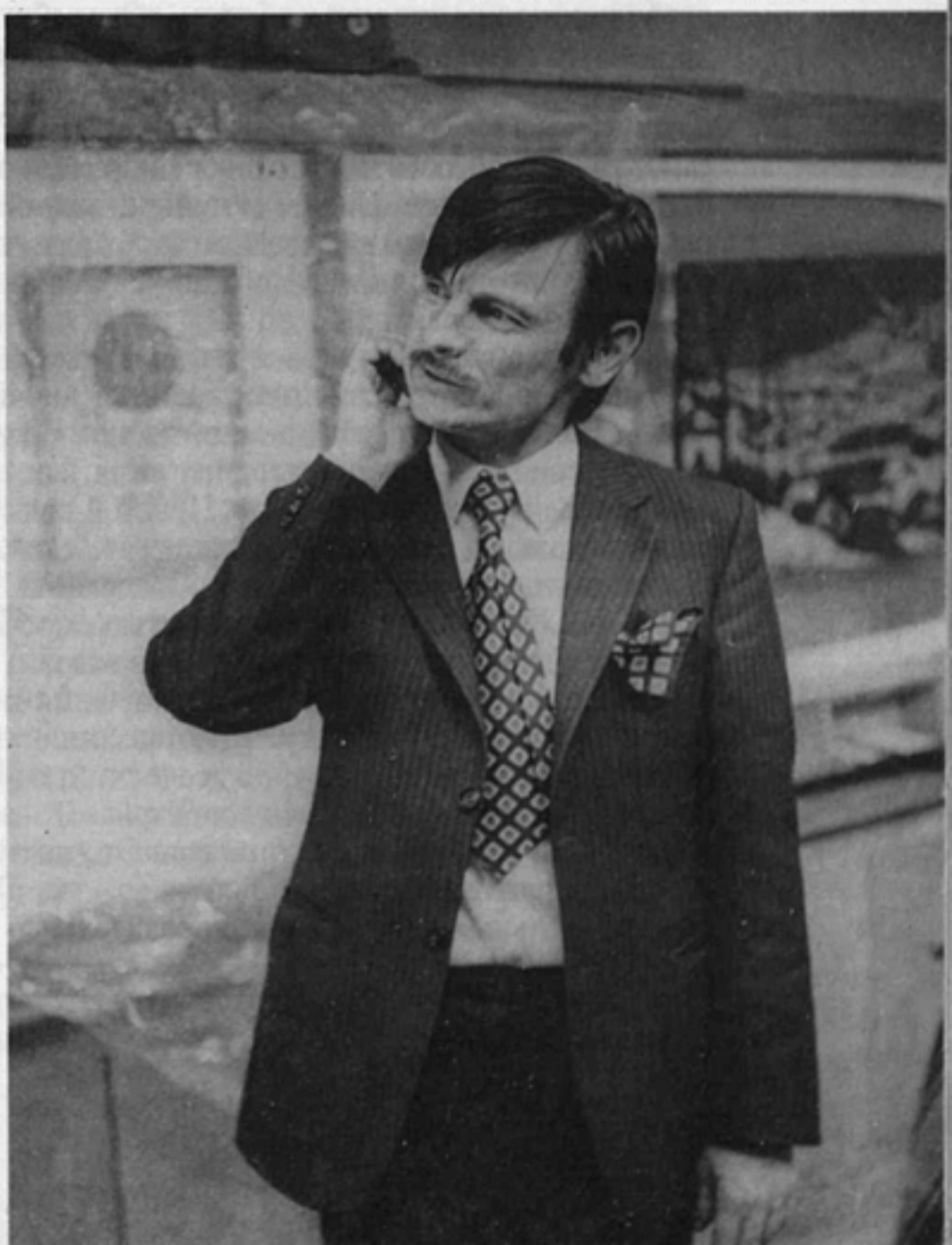
семейный фильм, который Крис берет с собой на Солярис после того, как он перед домом разжег костер и бросил в него ненужные бумаги из своего архива. (Вместе с пленкой он берет с собой портрет Хари и небольшую металлическую коробку с землей — мы их еще увидим.) Впервые Кельвин смотрит эту ленту — вместе с Хари — после резкого разговора с твердокаменным Сарториусом, который сообщил, что «гости» состоят из нейтрино, обладают способностью регенерироваться, то есть, по сути, бессмертны, и что Хари — превосходный экземпляр, который следует подвергнуть вскрытию, а Крис говорит ему о своей вине — перед всеми, в том числе и перед ним, неутомимым человекообразным аналитическим прибором.

Цветной ролик, снятый отцом Криса и им самим, состоит из небольших фрагментов. О том, как построен этот еще один, пожалуй, самый личный — о сокровенном — фильм Тарковского, как он смонтирован, надо говорить отдельно. Здесь же отметим, что куски, снятые домашним способом, любительски, без малейших претензий на целостность и на пусть скромные художественные решения, заранее никак не соотнесенные друг с другом, случайно поставленные рядом, создают при внешней бессвязности повествования бесконечно глубокий образ радостной и счастливой жизни на прекрасной Земле, в мирном доме дружной семьи, где все открыты друг другу и взаимное согласие есть условие и результат взаимного понимания, равно как и наоборот. Именно поэтому так дорога эта пленка с костром Кельвину: на ней непроизвольно, без намека на сценарий и режиссуру, без какого бы то ни было авторского замысла и редакторского вмешательства, сам собой, следуя за событиями, которых никто не инсценировал, сложился художественный образ идеального человеческого общежития в мире истины, добра и красоты, запечатлелась гармония хрупкого Космоса.

Отец и Крис снимали эти сцены хроникально, как наблюдатели, и в этом отношении семейная лента сходна с экранным отчетом о совещании ученых, решавших судьбу соляристики, и с телевизионным рассказом о далекой загадочной планете и ее исследователях. Но в тех двух случаях между событиями и нами, зрителями, установилась ощутимая дистанция, которая всегда возникает между источником и получателем информации, а контакт с повествованием был минимально личностным — он определялся общим интересом к чему-то незнакомому и к телепрограмме новостей дня; это слабый контакт при значительной дистанции. Информацию в первом случае мы воспринимаем как сугубо научную, разумом, а не сердцем, и ее понимание зависит от интеллекта зрителя, от его интереса к изображенным событиям, от его знаний, специальной подготовленности. Из второго сообщения мы узнаем немного о трех астронавтах-ученых, поэтому оно обращено и к нашим чувствам, касается эмоциональной сферы зрителей, правда, мимолетно, ибо сообщение кратко, а ученые только показаны и названы; мгновенно поразить нас может разве что затерянность троицы на громадной станции, рассчитанной на восемьдесят пять человек, а это вызывает начальный толчок интереса к ним: кто они — фанатики, неудачники, не желающие признаться в крахе самим себе, или ученые на пороге великого открытия? Здесь наше познание ситуации нуждается в понимании этих людей — вспышкой освещается путь, который предстоит пройти Крису Кельвину, дистанция на миг сокращается, а контакт усиливается.

Почти нулевая информация кадров, снятых камерой Бертона из вертолета, дистанцию увеличила, а контакт ослабила: в этом аспекте безавторский видовой «фильм» с хроникой семейной жизни Кельвинов не имеет ничего общего; однако не забудем впечатления, пусть ми-

А. Тарковский на съемках фильма «Солярис»



молетного, произведенного рядом изображений, ничего конкретного нам не говорящих и никак меж собой не связанных, — впечатления от мирного неба, спокойного дня, тишины над морем. Этот образ, краткий и смутный, не успевший сложиться, данный намеком, только начальным аккордом, оживает в памяти, когда мы смотрим пленку с костром, продолжающую ту же мелодию.

Исповедь Гибаряна, как всякое личное послание, обращенное к зрителю даже косвенно, через посредника, сокращает дистанцию между событием и нами и усиливает контакт, делает его в той или иной степени тоже личностным. Здесь уже есть автор «фильма» — со своим отношением к происходящему, что понуждает и нас определить и к тому и к другому свое отношение, причем не только аналитическим путем, но и эмоционально. Чтобы понять трагедию ученого, мы, как и Крис, должны ее хотя бы отчасти прочувствовать, пережить, и то, что Гибарян обращается к каждому из зрителей как к своему давнему другу, делает возможным такое познание-переживание, личностное вчувствование в душу другого человека непосредственно в прямом общении при резко сократившейся дистанции и стойком усилившемся контакте.

А когда мы смотрим домашнюю любительскую ленту о жизни незнакомой нам семьи, мы свободно входим в ее мир и вбираем его в себя; дистанция исчезает, контакт становится родством и единством, мы всё понимаем и всё принимаем в этом мире, потому что переживаем его как свой собственный — действительный или желанный. Сцены семейной жизни связаны не развитием ее сквозного действия, а становлением гармонии малого дома — микромодели Космоса.

Этот мир познает Хари — и очеловечивается. После просмотра семейной хроники Хари начинает вспоминать себя в земной жизни. «Ты себя знаешь?» — спрашивает она. «Как каждый человек», — отвечает Крис. Простой вопрос чем дальше, тем больше раскрывает свой глубокий, неисчерпаемый смысл. Воспоминание и для Кельвина становится частью самопознания, этапом переживания наново своего прошлого и установления иного отношения к себе и к своему нынешнему существованию в изменившейся для него личной вселенной. Он понимает небытовой смысл слов Хари: «Я не умею спать. Нет, правда, это не сон. Это как-то так вокруг. Как будто не только во мне, а гораздо дальше». Здесь дана поразительная формула тождества всего со всем в Космосе. Оно воплощается всей художественной системой «Соляриса», оно, как уже говорилось, — его всеобщий образ, сюжет, ради которого развертывается фабула.

Вот один из ярчайших примеров перехода фабулы в сюжет. Хари в библиотеке сидит на краешке стола, курит и смотрит на картину Брейгеля «Охотники на снегу» («Зима»). В ее восприятии сцена земного бытия оживает (этот гениальный монтаж необходимо изучать специально, как и монтаж оживания «Троицы» в эпилоге «Страстей по Андрею»): слышны неясные, отдаленные голоса, лай собак, скрип свежего снега под ногами, кажется, пахнет дымом из труб и только что испеченным хлебом. И встык с фрагментом полотна Брейгеля — кадр из домашнего фильма: мальчик Крис стоит на снегу около качелей. Хари совсем недавно смотрела этот фильм, он живет в ее сознании и непроизвольно включился в пространство Брейгеля, а Брейгель тем самым — в хронотоп частной семейной жизни, такой, как оказалось, хрупкой — малейшее проявление черствости, себялюбия, мелочности, ложной гордости и просто любой фальши может ее необратимо разрушить, словно жестким рентгеновским излучением. Гармония человекосущной Вселенной абсолютна и потому предъявляет к каждому предельные нравственные требования.

Гуманистическое антропокосмическое вероучение Тарковского вобрало в себя и художественно переработало идею стоиков и неоплатоников (точнее, идею-образ, пластическо-музыкальное представление) о том, что микрокосмос и макрокосмос единосущны и неделимы, а часть непосредственно тождественна целому и есть его копия, модель. Это панантропотеистическое представление развил византийский философ IV века н.э., один из «отцов церкви» Григорий Нисский. В трактате «О душе и воскресении, или Макринии» он писал: «Коль скоро человек есть «малый мир» и в то же время образ и подобие того, кто придал стройность мирозданию, — по необходимости все то, что рассудок усматривает в макрокосмосе, должно отразиться и в микрокосмосе: ведь часть целого однородна с целым. В ничтожном осколке стекла, как в зеркале, можно видеть весь солнечный диск, так и в микрокосмосе, то есть в человеческой природе, проявляет себя вся музыка, которую можно наблюдать в мироздании. И в части она соответствует целому, поскольку целое может вместиться в части»[1].

[1] Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. М., 1966, с. 109.

К такому восприятию-переживанию-пониманию космородственной Вселенной ведет нас «Солярис»: фильм представляет собой восхождение к высшему типу познания, и одна из «лестниц» в художественной системе картины — пять стилизованных под хроникальную съемку лент, представляющих собой этапы духовной биографии Кельвина как «человека познающего»: от стороннего и равнодушного наблюдателя к заинтересованному и потрясенному, а от него — к пере-воплощению в другого, в «ты», к тождеству душ, к нравственному метампсихозу. К нему неизбежно приводит кризис доведенного до крайности рационального познания, из которого напрочь исключена область чувств. «Бухгалтер», изгнавший «поэта», терпит крах, ибо одномерный интеллект не в состоянии постичь бесконечность Вселенной, а душа человека и его малый мир соотнесены именно с этой внепластичной, непредставимой, а только умопостигаемой и вместе с тем теплой, домашней бесконечностью, измеряются ею, а без нее все теряет содержание и смысл, ибо переживание бесконечности для человека есть вчувствование в вечность, то есть в бессмертие.

В Евангелии от Андрея хрупкий Космос как моральная норма, нравственный абсолют близок шеллинговскому Абсолюту, абсолютному Я, о котором молодой философ, полный грандиозных планов и смелых надежд, писал Гегелю: «Личность возникает через единство сознания. Но сознание без объекта невозможно. Однако для Бога, то есть для абсолютного Я, не существует *никакого* объекта, ибо тогда оно перестало бы быть абсолютным; следовательно, нет никакого личного Бога, и нашим высшим стремлением является разрушение нашей личности, переход в абсолютную сферу бытия, который, однако, невозможно осуществить в целую вечность. Поэтому возможно только практическое приближение к абсолюту, и потому — *бессмертие*»[2].

Вероучение Тарковского о мире и человеке — цельная художественная теория познания, и ее суть хорошо определяют слова того же Шеллинга из его другого письма к Гегелю (это уже 1807 год, когда между друзьями наметились коренные философские расхождения): «...я не понимаю смысла того, почему ты противопоставляешь понятие интуиции. Не можешь ведь ты подразумевать под понятием нечто иное, чем то, что мы с тобой называем идеей, которая, с одной стороны, является понятием, а с другой — интуицией»[3]. То, что переводчик передал термином «интуиция», синонимично в немецком языке «созерцанию», «восприятию». В духе старой философской традиции Тарковского-мыслителя можно назвать шеллингианцем, ведь для него рациональное неотделимо от созерцания и восприятия и выступает в форме интуитивного прозрения, эмоционального озарения, целокупного духовного постижения.

Такое познание-существование, познание жизнью невозможно без интуитивного восприятия Космоса как гармоничного целого, иначе говоря, без изначального убеждения в целесообразности и антропоморфности Вселенной, вне «врожденной идеи» торжества человека и человечества, то есть без веры. Чтобы стало возможным познание тождества человека, человечества и Космоса в форме и способом личного существования, надо верить в это тождество, а чтобы в него верить, надо его понимать, познавать в себе, собою, для себя и для всех, но не только разумом, а всем существованием. Вера и понимание у Тарковского, вслед за Блаженным Августином (вслед — не прямо, а опосредованно, в русле мощной, а у нас, в советское время, полуподпольной традиции), — стороны и моменты друг друга, они нераздельны и неслиянны, как ипостаси Троицы.

Снаут предлагает Кельвину передать Океану содержание дневного сознания одного из землян, чтобы он понял их, поверил в их добрую волю и избавил от «гостей», от мук совести.

«Энцефалограмма! — вскрикивает Крис. — Запись всех моих мыслей! А вдруг я хочу, чтоб она умерла, исчезла». Он не спрашивает — он почти утверждает. Ему ясно наконец, что он не знает самого себя, что он никогда не относился ответственно к себе и к другим и потому никогда не жил по совести, если не считать детства, запечатленного на «пленке с костром». И все же он соглашается на предложение Снаута, потому что хочет узнать себя, следовательно, верит в то, что сейчас живет по-человечески: я — это ты, я не могу желать тебе смерти в самых сокровенных глубинах души. Ученый, поверив в это, становится человеком вполне. Вот зерно евангелия от Тарковского.

«А ты кто такой?» — спросил Снаут только что прибывшего на станцию Криса, и тот не понял вопроса, означавшего: не «гость» ли ты? И вот теперь ответ ясен: да, я был человеком лишь частично, а в остальном — матрицей, но теперь я очеловечился — в общении с тобой, Снаут, с Хари, с Океаном, то есть с самим со-

---

[2] Цит. по: Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет в двух томах. Т. 2. М., 1971, с. 222.
[3] Там же, с. 283.

бой, Космос принял меня, и пришло время «проклятых», вечных вопросов. И среди них — один из самых коренных: возможно ли личное спасение? Избавиться от Хари? Но муки останутся, душевный разлад не исчезнет вместе с ней, ее первая утрата на Земле, и вторая, здесь, на Солярисе, будут и дома и на станции переживаться вновь и вновь, потому что не удалось жить, не разрушая хрупкий Космос, и поправить ничего нельзя.

Это означает, что личное спасение — в ортодоксально-христианском смысле — невозможно: ведь отдельное «я» не существует, оно связано — слито со всеми другими духовными сущностями, поэтому спастись можно только со всеми. Здесь Тарковский близок Николаю Федорову, утверждавшему, что личное спасение безнравственно, а желанно всеобщее спасение людей, каждый из которых живет для всех. Правда, в евангелии Тарковского нет места федоровской мистической вере в воскрешение отцов и отвержению Сократа как первого из «отцов лжи», будто бы учившего думать лишь о себе. Напротив, для автора «Соляриса» и «Зеркала» воскресить отца — значит, в отличие от Федорова, не корпеть над собиранием атомов и молекул умерших родителей в новоявленной казарме-лаборатории принудительной «трудовой армии», а в памяти своей восстановить и оживить его облик и образ и проникнуть в его внутренний мир, познать его духовность своей собственной — и для этого дорасти до отца, сначала став перед ним на колени во искупление греха непонимания, которое порождено себялюбием и самодовольным разрушительным поведением в хрупком человеческом всеединстве. И парадоксальному, противоречивому федоровскому гуманизму магического, заклинательного свойства и одновременно крайне технологического, даже теотехнического толка (в сущности, не знающему культуры и равнодушному к творчеству) противостоит антропокосмический гуманизм Тарковского, побуждающий к иному, чем у Федорова, «общему делу» — сохранению всего живого и неживого как частей одного культурно-исторического целого и творческому познанию самого себя, каждой части и всего целого сопереживанием, сочувствием, состраданием, соразмышлением — то есть сопряженным, соизмеримым, соразмерным, сопричастным, соотнесенным, соответственным со-существованию, со-бытийственностью. В этом — суть вероучения Тарковского, основное содержание его «Нагорной проповеди» и его идеал земной благодати — духовного бессмертия в непрерывной цепи духовных возрождений. Таково условие сохранения хрупкого Космоса, а если оно нарушается, наступает катастрофа, приближаются времена Апокалипсиса, и мир приходится спасать.

Кельвин начал это понимать. Он оказался, в отличие от Сарториуса, способен на познание-перевоплощение, познание — воплощение в другого; духовный метампсихоз его перерождает, а Сарториус, человек с латинизированным именем и с профилем римского воина, действующий по не им составленной, а кем-то заданной программе, примерно в последней четверти фильма исчезает из действия. Ведь он обречен на рациональное познание, он — его раб и, столкнувшись с тайной, стремится ее разгадать любыми средствами: высокая цель оправдывает даже разрушительные средства — например, исследование Океана жестким излучением, хотя заранее известно, что оно непоправимо меняет природу и структуру изучаемого неорганического объекта, а живую материю может просто убить. «Наблюдение возмущает явление?» Что из того? Ведь, например, в микромире — это неизбежность, и давно сформулирован Нильсом Бором принцип дополнительности... Познание — все! А цель? Ничто? Отнюдь, скажет Сарториус, но я за нее не отвечаю.

«Вы бездельник», — бросает он Кельвину. А он сам? «Я работаю, — твердо говорит астробиолог, призванный изучать живую материю в Космосе именно и только как живую и для этого прежде всего устанавливать контакт с ней — человеческий контакт (не зря ведь запрещено применять жесткое излучение при исследовании непознанного объекта). Человек создан природой, чтобы познавать ее. Бесконечно двигаясь к истине, человек обречен на познание. Все остальное блажь». Анатолий Солоницын гениально играет несвободного человека — раба и фанатика одномерной идеи. Раб и фанатик, отрицающий нравственные корреляты познавательного процесса, превращается в тирана, не отличающего разрушение от созидания и враждебного созиданию. В его руках познание становится разрушительной силой, деятельностью одномерного человекоподобного робота, в чью программу не заложены никакие человеческие, то есть космочеловеческие, измерения. «Ты слишком жесток... Таких, как ты, опасно пускать в Космос. Там все чересчур хрупко!». Приговор старого Кельвина распространяется и на Сарториуса.

Он не может постичь, хотя и «обречен» на познание, простую, исходную истину, данную нам до опыта, в вере: не важно, из чего сделаны «гости» как физические тела. Не может,

потому что для него истина — лишь то, что можно выразить формулой. А сверхматериальное, нефизическое — духовное? Это блажь! Одномерный человекоробот объясняет Хари в библиотеке, что она — «гостья» — матрица, человекоматрица: он не в состоянии (не заложено в программу!) увидеть, что Хари очеловечивается — проходит путь, противоположный тому, который проделали все сарториусы на свете (от одухотворенной материи к матрице).

Эпизод в библиотеке — кульминация фильма. В повести Лема библиотека — служебное помещение, его роль сугубо функциональна. Тарковский делает библиотеку живым подобием и образом человеческой культуры. Не случайно именно здесь разворачивается спор о подлинных и мнимых ценностях и звучат «вечные вопросы».

В ответ на жестокие слова безжалостного раба-тирана Хари с достоинством отвечает: я человек, я становлюсь человеком. Крис, говорит она, «в нечеловеческих условиях ведет себя по-человечески, а вы делаете вид, что все это вас не касается... А ведь это вы сами, это ваша совесть». Спор идет не только в диалоге, в нем участвуют и язык экранной пластики, и «Охотники на снегу» Брейгеля, и музыка Баха; неслышные реплики подают античные мыслители (их бюсты стоят на полке), потом слово берут Дон Кихот и Санчо Панса; шелестят полоски бумаги на вентиляторе (даже у Сарториуса они есть, только он их прячет, по свидетельству Снаута), напоминая шум ветра за окном там, на Земле; и вот — объятия Криса и Хари в свободном парении — тридцать секунд невесомости; момент истины, давно открытой космочеловечеством и открываемой каждым, если удастся, вновь и вновь для себя и для других: не имеет никакого значения физическая природа живого существа, ничего не определяет состав крови человека, ни о чем не говорят его происхождение и тому подобные второстепенные характеристики, а важно, осознает ли, и чувствует ли себя человеком сам человек, и ведет ли он себя в любых обстоятельствах по-человечески, понимает ли он язык культуры, как Хари стала понимать Брейгеля, себя, Криса, пленку с костром; распространяются ли на тебя и на меня законы Космоса — поплывем ли мы в невесомости под баховскую «музыку сфер» в пространстве Вселенной, превратившись в небесные тела, наделенные разумом и душой и тождественные всем остальным в Океане...

Эти заметки, разумеется, не исчерпали содержания вероучения Тарковского, тем более что оно не должно быть только изучаемо: его следует познать тем же способом и путем, какие предписывает познающему субъекту евангелие от Андрея.

Ведь перед нами — своеобразное евангелие: это не письменный текст, а художественная материя. То, что можно назвать «философией жизни» Тарковского, не изложено в трактате, позволяющем на его основе создать догматическое бого(веро)словие, а переживаемый и, значит, осознаваемый автором его личный опыт, ставший образным миром фильмов. Вероучение Тарковского — это не моральный кодекс в традиционном смысле слова. Оно есть искание веры, стремление найти ее и утвердиться в ней, убеждение в том, что вера всевозможна и необходима для существования единства — тождества человека, человечества и Вселенной; однако ее, эту веру, нельзя сделать религией и тем более церковью, ибо обрести и сохранить ее можно только личными усилиями — трудом души, непрерывным самостроением, постоянным самосозиданием, неустанным саморазвитием, бесстрашным самопознанием, и происходит это наедине с собой и в слиянии с другими и со всем миром.

Вера Тарковского не есть явление обычного религиозного сознания, потому что в ней нет места сверхъестественному, мистико-фетишистскому; ей чужды идолопоклонство, икономания; она отвергает внешнее, ритуальное покаяние и формальное прощение греха; с ней несовместим институт индульгенций; она не приемлет какого бы то ни было принижения человека перед лицом потустороннего Абсолюта, ибо человек, совпадая с человечеством и с Космосом, и есть Абсолют; этой вере не нужен Бог как нечто пребывающее во Вселенной и внеположное человеку; нет нужды в молитве о даровании благ, ведь в Космосе нет ничего сверхкосмического и, следовательно, большего, чем человечество и человек, с совести которого все начинается и ко вселенской ответственности которого все сходится, как в фокус мироздания.

Вероучение Тарковского тоже призвано объединять, однако не растворением индивидуальностей в соборности, не превращением личности в «раба Божьего». О рабе, униженно сознающем свою сирость, нищем духом и взыскующем благодати, рассчитывающем на вечное блаженство в награду за относительно праведную жизнь с отпущенными грехами, в экранном пастырском послании брата нашего Андрея нет ни слова. Напротив. Его вера — это нравственный закон свободной, самоценной личности, гордой своим тождеством с человекосущной Вселенной, за гармонию и целост-

ность которой он в ответе. Моральный императив Тарковского состоит в том, что человек должен неустанно расширять себя до человечества, чтобы духовностью своей заполнить, объять Космос и вобрать его в себя: это двуединый процесс. Отсюда — требование к каждому жить по совести.

Евангелие от Андрея учит: человек, человечество и Космос хрупки, и тот, кто живет не по совести, разрушает себя, свой малый дом и большой мир вселенского Океана. Спаситель в нерелигиозном вероучении Тарковского — Гуманизм, антихрист - Жесткое Рентгеновское Излучение.

Публикация Л.Прус

ЮЛИЯ СКРАМТАЕВА

Постсоветское мышление и авангард

О современном кино. Диалог

— Вы сказали... современное русское кино? А вы уверены, что оно существует? Существует как таковое? Мне, говоря по правде, заметить этого не удается. Я вижу только то, что кино сейчас есть трех видов: откровенно плохое, завуалированно плохое, то есть псевдоевропейское, и некое третье, гибридное, тяготеющее к авторскому. Это третье, пожалуй, представляет собой наиболее печальное зрелище, так как в нем изнурительно долго агонизирует стиль Тарковского — если это вторичное образование внутри кинематографа называть для большей ясности все же стилем.

— Вновь проблема Тарковского?

— Тарковский — первая фигура, к которой нужно обращаться, говоря о бедах нашего современного кино...

— Но Андрей Тарковский — прежде всего большой художник, и его проблема — проблема всего кино. Это всего лишь естественно.

— Мне кажется, что понятие кино не следует смешивать с таким явлением, как кинопроцесс. Существует сложная цепь взаимовлияний и преобразований творческой манеры — это случается редко, таинственно и связано именно с кино. Что же касается эпигонства и постановки на конвейер...

— Сейчас, в нашей нынешней ситуации?

— Да. Сейчас ситуация с тем, что называют «кино для всех», изменилась. По всей вероятности, добротный консерватизм нынешнего западного кино имеет склонность прочно утвердиться и у нас. Но то кино, в которое вкладывается максимум индивидуальности, так называемое авторское, — там Тарковский (то есть отличительные черты его творческой манеры) угадывается во всем. Та же холодная физиологичность, та же давящая ритмика, тот же навязчивый пафос, обращенный вовне. Та же одержимость «кинематографичным», превратившаяся в невменяемость.

— Следовательно, вы мыслите проблему Тарковского как сугубо конкретную, как проблему недопустимо сильного влияния?

— Не совсем так. Здесь, как мне кажется, все серьезнее. Тарковский — это прежде всего человек с хорошим зрением и с удивительно глубоким ощущением (подчеркнем это слово) *мира*. Это, по сути, и есть все, чем он обладал, так как его философские размышления воспринимаются чаще всего на уровне фонограммы. Этот человек необычайно тонко почувствовал нерв современного ему мирового кино, в которое вполне органично и вписался. Ведь Тарковский, как ни странно, западный режиссер... хотя бы еще и потому, что осмеливается реф-

---

Юлия Скрамтаева — выпускница сценарно-киноведческого факультета ВГИКа (мастерская Л.Маматовой и Е.Стишовой). В «Искусстве кино» печатается впервые.

лексировать «я» вместо «мы». Скорее всего, этим-то его пример и опасен. Проблема в том, что наличие рефлексирующего сознания кажется в свете Тарковского абсолютно достаточным для того, чтобы делать кино. Но это чистой воды самообман. Кино Тарковского было собственно кино из-за полноты ощущения — в этом смысле он вообще не режиссер, а, скорее, колдун, чародей. Но Россия, к несчастью, страна рефлексии почти тотальной. И если каждый «господин с концепцией» начнет снимать кино в стиле «посттарковского»... Тем более что внешние параметры этого стиля до необычайности легко перенять. Заметьте, слово «стиль» я употребляю сейчас только для ясности, на самом же деле здесь имеет место парадокс. Черты стиля присутствуют, то есть кино внешне оригинально, и в то же время ничто индивидуальное в него не проникает. Оно остается за пределами сплошного потока кинематографичного. У эпигонов, впрочем, этого физического «чувства потока» нет, зато есть большое желание быть непременно услышанными.

С явлением мессианизма в кино вообще наблюдается сейчас явный и опасный курьез. Вдумайтесь — в постсоветские времена возникли уже две глубокого уровня рефлексии «Преступления и наказания» Достоевского. «Дюба-дюба» А.Хвана, «Тихие страницы» А.Сокурова — фильмы, явственно отмеченные склонностью к глобальному мышлению, к разрешению всемирных проблем и тем самым наследующие Тарковскому. В то время как сюжетно мессианский опыт вкладывается именно (именно!) в раскольниковскую модель, и в обоих фильмах он осознается как трагический и ведущий к трагедии. Этот феномен свидетельствует о некоем серьезном заболевании. В целом, как становится ясно с течением времени, творчество Тарковского оказалось для отечественного кино едва ли не откровенно вредным...

— Что же такое сегодняшний авангард?..

— Вся беда в том, что у нас практически забыто, что такое авангард в принципе. Авангард — взгляд человека в себя. Следовательно, нечто уникальное. Кинематографически говоря — неповторимый язык: трансформация монтажа, актерской игры, новизна в обращении с цветом и звуком. В ситуации, когда уже давно не ставится сам вопрос о языке кино, авангард мог бы стать спасительным явлением. Но людей слишком долго приучали к осознанию чего угодно, кроме себя самих. В результате вновь снимается проблемное кино, кино об истории, социальной невменяемости, о трагедиях общества. Язык же кино в это время не трогается с места. Нет самоосмысления — нет своей творческой манеры. Нет своей манеры — есть заражение чужой; манера Тарковского исключительно экспансивна и заразительна.

— А вам не кажется, что противостояние Тарковского системе — достаточный повод для его почитания... а затем и подражания ему?

— Безусловно. Но Тарковский — незаконное дитя властной системы, связанное с ней, по всей вероятности, значительно сильнее, чем ее законные чада. Он связан с властной системой и связан с ней двойственно — как ее порождение и как ее жертва. В этом смысле подражание Тарковскому есть возврат в систему или, во всяком случае, зависимость от ее притяжения.

Что значит быть впереди? Экскурс в историю кино

Прежде всего о термине «авангард». И о том, что такое «авангард» применительно к русскому кино 20-х годов.

Быть авангардистом — означает быть впереди. В западноевропейской кинотрадиции это предполагало наличие внутреннего, «первичного» кино, то есть кино, основанного на метафизическом чувстве объекта.

Объект при этом имел две ипостаси: вещь и человек. В отношении к ним определялись основные принципы авторского существования в фильме.

Герои картин Луиса Бунюэля «Андалузский пес», Жермен Дюлак «Улыбающаяся мадам Бёде», «Раковина и священник», Жана Кокто «Кровь поэта» — существа нейтральные, символические, и их социальный статус («священник», «поэт», «буржуа») используется исключительно для того, чтобы показать степень зависимости героев от мира и общества, то есть степень агрессии социальных и моральных ограничений по отношению к человеку. «Андалузский пес» в этом ряду — фильм особенной смелости, так как автор практически не затрудняет себя и зрителя определением героя. Тем самым режиссер проясняет общую ситуацию: персонажи «авангарда» люди в чистом, физическом смысле слова, и их подсознательные

стремления к самореализации приходят в столкновение с социумом, его законами. Без сомнения, автор, коль скоро он создает подобный фильм, сам подвергается — в той или иной степени и форме — прессингу общественной морали и чувствует в связи с этим дискомфорт.

Режиссер — не герой. Он гораздо больше, чем герой. Автор есть и герой и то, что его окружает: освещение и мизансцена, и монтаж, и даже антигерои. Он строит произведение как проекцию своей личностной ситуации, своих эмоций, фантазмов и проблем. Луис Бунюэль в «Андалузском псе» не есть молодой мужчина, ведущий под влиянием отчаянного влечения к женщине борьбу с самим собой. Но *ситуация* этого фильма есть Луис Бунюэль: создавая картину, автор кинематографически мыслит некую проблему индивидуального характера, подчиняя ей весь предметный и антропологический мир фильма.

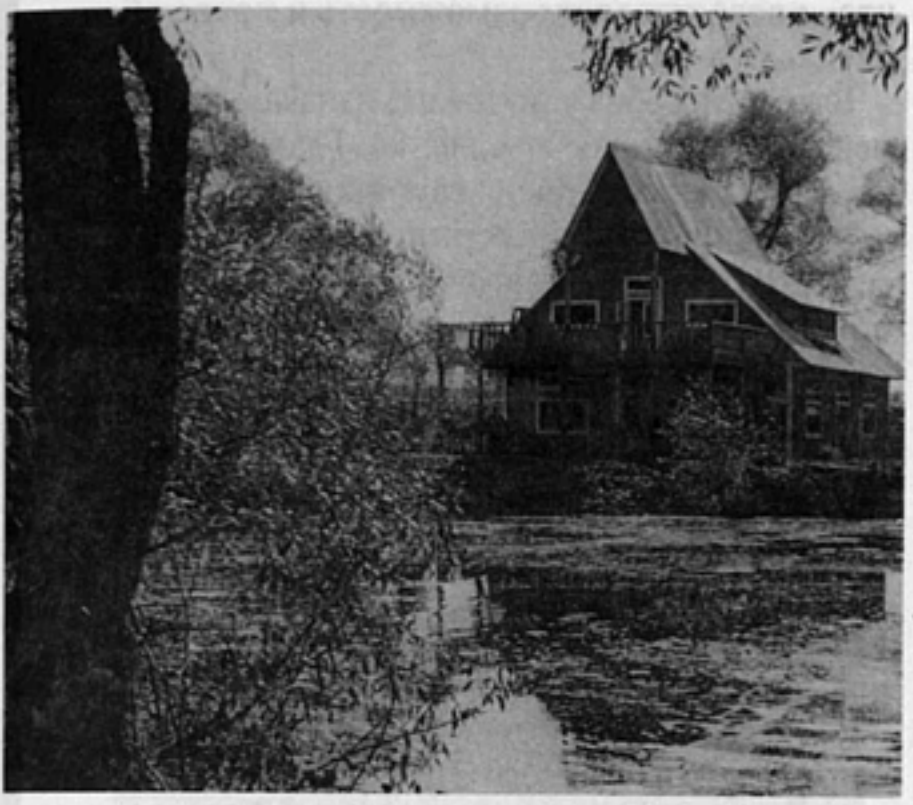
Европейский миф дома:
закрытое пространство в сочетании с пустотой.
«Молчание», режиссер Ингмар Бергман (1963)

Авангард в том виде, в каком его создала Европа, есть опережение своего времени чувством, ощущением. В результате у французских, в частности, режиссеров и возник особый метод обращения с сюжетом, с историей: история — это сам автор, который присутствует в каждом кадре, и ему нет необходимости соблюдать традиционную форму рассказа. В этом смысле не будет ошибочным (или слишком уж ошибочным) предположить, что киноисторию «Раковины и священника» (герой-священник обнаруживает в себе влечение к женщине, чему противостоит общество в виде мужчины-соперника) или «Андалузского пса» можно привести в дискретное состояние: поменять местами планы и эпизоды. *История,* которая является проекцией авторского мироощущения, от этого не пострадает, приобретя лишь иную материальную выраженность. Всё имеющееся в кадре связано с авторской субстанцией, но вторично по отношению к ней. Вначале — автор, потом — объект. Вначале — состояние, потом — история. История есть нечто, принадлежащее *одному* человеку; воспринять ее именно как историю зритель неспособен, и перед ним возникает единственная задача: понять авторское стремление к рефлексии и саморефлексии, идентифицироваться с автором. Только в этом случае может возникнуть нечто схожее с адекватным восприятием произведения.

Итак, авангардистский подход к действительности диктуется первичностью авторского ощущения мира. Обращаясь теперь к русскому кино 20-х, следует отдать предпочтение картинам, где сюжет не главенствует, где история не является самодовлеющей, пусть даже и авторски осмысленной, как у Довженко, Пудовкина или Кулешова.

Необходимые примеры дают фильмы Эйзенштейна, Вертова. Их картины в целом отличают многие внешние черты авангарда (недаром эти произведения повлияли, в частности, на немецкий авангард): жесткая монтажность, хроникальность (у Эйзенштейна), «непосредственная снятость» большинства эпизодов (у Вертова), иллюзия следования ритму спонтанного течения жизни, тщательный отбор объектов и концептуальное их осмысление.

Но «авангардные» фильмы Эйзенштейна и Вертова внутренне неоднородны. Они несут в себе момент самодеструкции, связанный со столкновением двух полярных миров: долженствования, необходимости истории (истории как сюжета) и — непосредственного чувствования автора. Это чувствование выражено и у Эйзенштейна и у Вертова с необычайной ясностью, и зритель получает представление об особом, сугубо индивидуальном типе человеческой эмоции. Но мгновения, когда чувственное бытие автора проявлено непосредственно (то есть моменты авангарда в европейском смысле), проявляют себя точечно, соседствуя и смыкаясь с образностью, чуждой метафизике авторского присутствия. К тому же, и прежде всего у Эйзенштейна, возникает стремление



«Европейский» опустошенный дом вынесен в природную среду. Миф как объект для съемки.
«Солярис», режиссер А. Тарковский (1972)

превратить чувственный порыв в радикальное средство воздействия на зрителя.

Что это? Эксгибиционизм, новая грань авторской чувственности? Возможно, но маловероятно. Более правдоподобно другое: если режиссер сделал *такой* фильм, как «Броненосец «Потемкин», и если данный фильм выражает именно авторский посыл, представляя политически воздействующее зрелище, то это значит, что автор *не мог* (не по политическим, а по более глубоким причинам) найти иной способ самовыражения.

Читая манифесты Эйзенштейна и Вертова, нельзя не прийти к выводу, что революция была ими *прочувствована.*

Западный режиссер сам создает себе материал, выражающий его переживания, в результате чего возникает «человек-фильм», то есть собственно произведение авангарда.

Эйзенштейн выбирает материал, изначально отторгнутый от него, чувственно сливается с ним и создает киновещь «для всех», что отнюдь не есть авангард, а, скорее, нетрадиционный вариант политического кино.

Эйзенштейн не мог рассказать историю о себе, не придав ей социального звучания. «Я — фильм» не возникает и у Вертова с его историями, внешне лишенными структуры. Для того чтобы быть собой, Дзигой Вертовым, ему требовалось организовать фильм, сообразуясь с политической идеей («Шестая часть мира»), политической фигурой (Ленин, в «Колыбельной» — Сталин), с дневником пионера («Киноправда»).

Советская власть сказала людям: теперь мы будем жить по-новому.

Чувствовали ли люди, что нужно жить иначе? Несомненно; искусство начала века говорит об этом с полной ясностью. Но когда людям столь определенно внушают, как именно им жить, *они теряют индивидуальный образ мира.* С приходом Власти, претендующей на сакральность, Власти-спасения среди враждебной вселенной человек лишается своего естественного физического права — видеть.

Проходят годы, меняются образы кино и облики жизни, меняются установки Власти, меняется, наконец, сама Власть, но остаются ее непреложные формулы.

«Жертвоприношение», режиссер А. Тарковский (1986)

Первая формула Власти: *ты должен жить определенным образом.*

Стремление человеческого существа подчиниться Власти нерасторжимо связано с потребностью иметь гарантию устойчивости всего сущего. Мир не должен и не может полететь в пустоту, пока есть «нечто» (то есть Власть). Рассуждая логически, следующий шаг подчиненного сознания мог бы выглядеть так: пока есть «нечто», мир не полетит в пустоту, что бы я ни сделал. Власть кажется человеку защитой, но она — феномен иного рода.

Проводя аналогию с заболеванием, можно было бы сказать, что Власть — субстанция, паразитирующая на человеке и одновременно удовлетворяющая некую его внутреннюю потребность; как бестелесный вирус, Власть склонна вступать в симбиоз с сознанием чело-

века: она существует, ассимилируя «клетки сознания» и приучая их видеть во Власти свою объективную основу.

В определенное мгновение Власть заполняет *всё* сознание, приобретает его размер, в результате чего способность сознания к рефлексии Власти отмирает. Власть внутри отдельного человеческого существа ведет себя подобно божеству, беспрерывно рождая себя из себя. Максимум того, что позволяет человеку Власть, — идентифицироваться с ней.

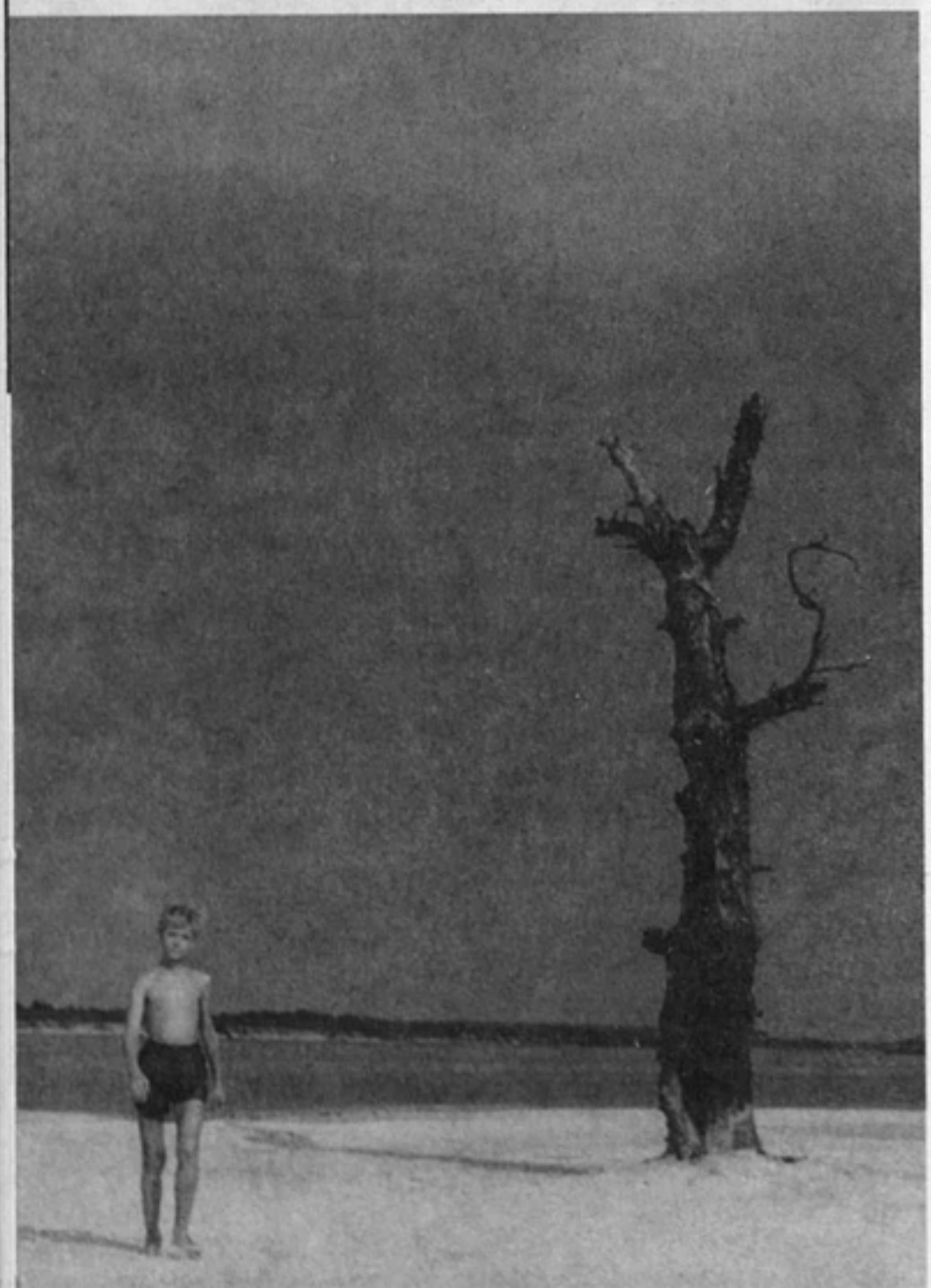
Итак, «пока есть «нечто», мир не полетит в пустоту, что бы я ни сделал». Но гарантия вселенского порядка никому не может быть дана бескорыстно: «нечто» кажется человеку спасительным, но сам он уже никогда и ничего не создает вне «нечто».

Следовательно, власть в определенной степени может быть и условием творчества. Но это творчество уже не может быть первичным. Художник, идентифицировавшийся с Властью, неизбежно теряет свою первичную, персональную идентификацию. Именно первичному качеству властное «нечто» предоставляет возможность и право обратиться в ничто.

Власть способна уничтожить изначальное кинематографическое мышление. Главный симптом заболевания таков: самоощущение и киноощущение (термин Вертова) на уровне подсознания подменяются наносной, вторичной структурой, сформированной Властью: вместо «врожденного кино» возникает «кино приобретенное».

Вторая формула Власти: *Власть — это я. Я — это ты.*

Дерево — образ японского происхождения — и его мутации. «Иваново детство», режиссер А. Тарковский (1962)



Андрей Тарковский — фигура, в отечественном кино показательная

Тарковского отличает совершенно не характерная для «советского дискурса» разработка индивидуальных тем. Он всегда находился поблизости от «западной модели» — кино монологического раздумья, наиболее полно проявившегося во французской, а позже немецкой «новых волнах», кино авангардистской традиции, приобретшей с течением времени новую визуальную выраженность.

В фильмах Тарковского явственно присутствуют характерные особенности европейского «индивидуалистического» кинематографа — это и склонность к притчевому мышлению, и система подмен себя Другим, то есть неизменное использование альтер эго.

Тарковского отличает пристрастие к формированию мифологии личного характера. В начале творческого пути он — обиженный и надломленный ребенок («Каток и скрипка», «Иваново детство»). Позже — страдающий художник («Андрей Рублев»), растерянный интеллигент («Солярис»), обеспокоенный судьбой мира скептик, в котором не умирает надежда («Сталкер» — наиболее близкий к западному авангарду фильм, где альтер эго в разной степени представляют все герои). Наконец — бездомный мистик и отчасти религиозный философ («Ностальгия» и «Жертвоприношение»).

Индивидуальный миф в кино есть показ *себя как Другого*. Нередко этот миф связан с обнаружением «своей» модели в предшествующей культуре. Индивидуальный миф — явление, наиболее радикально противопоставленное Власти, поскольку существование в пространстве личного мифа (говоря точнее, личного мира) позволяет художнику сохранять себя. «Зачарованность» художника конкретным об-

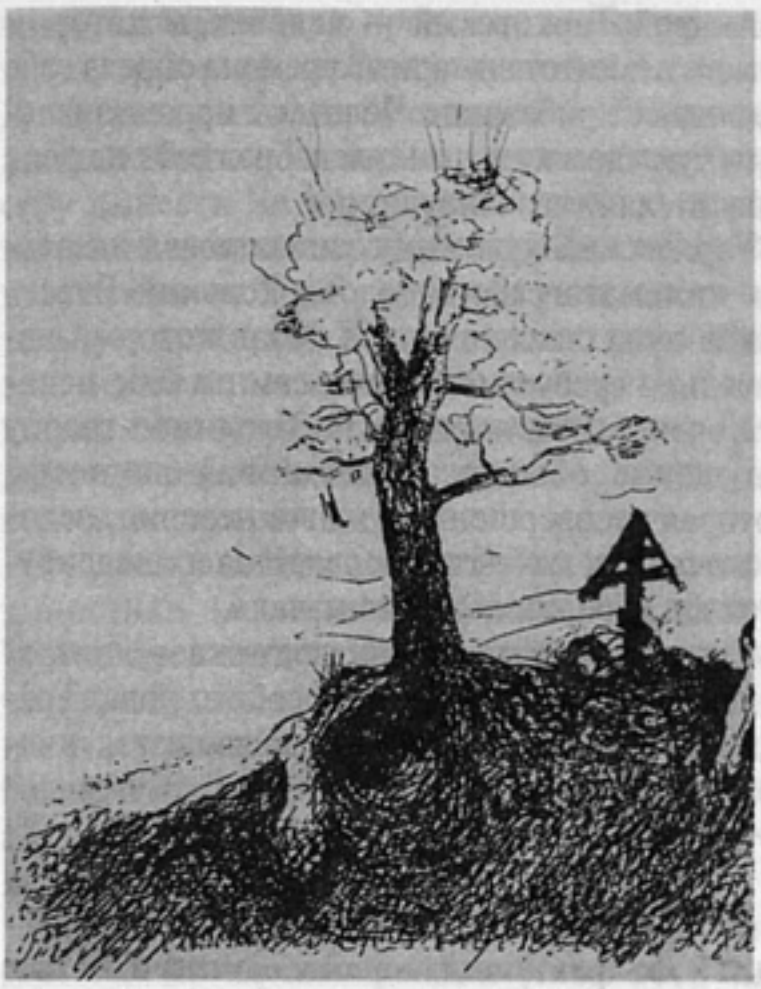


Рисунок Андрея Тарковского (1986)

разом (произведением, ситуацией) не имеет отношения к сфере внешнего, но связана с тайной памятью, с самоузнаванием. Легенда об Орфее для Жана Кокто, «Берлин, Александерплац» Альфреда Дёблина для Фасбиндера — идеальные миры; они живут по той же скрытой логике, что и личность человека, избравшего эти конкретные феномены культуры как пространства личного мифа. Бытие в них для Кокто и Фасбиндера — кинематографически выраженное бытие во глубине себя.

Зрительское общение с такого рода кинотекстом позволяет отследить и личностно осмыслить атмосферу, ситуацию, связи — в то время как полнота авторского существования неизменно пребывает вещью в себе.

Андрей Тарковский неизменно творит своих героев по принципу «он — это я». Однако метод обращения режиссера с героем несет в себе существенное отличие от европейских аналогов индивидуального мифа — отличие заключается в том, что образ альтер эго подвергается существенным изменениям на протяжении всей творческой судьбы Тарковского. Превращение ребенка («Каток и скрипка») в религиозного философа («Жертвоприношение») указывает на стратегию последовательного изображения личностных изменений, то есть «своя» модель меняется по мере накопления духовного опыта. Это свидетельствует о том, что собственно индивидуального мифа в западном его понимании у Тарковского не имелось.

Избирая альтер эго и работая с избранным героем, Тарковский наследует авангардистской традиции. Он видит основу творчества в собственной личности. Но при этом Автор и сам отслеживает свои индивидуальные изменения во времени, используя альтер эго как зеркало, в высшей степени рефлексийно. Творческий метод Тарковского состоит отнюдь не в том, чтобы пребывать в самом себе (западная модель), но в том, чтобы приобретать о себе знания и представлять зрителю свой собственный образ, фиксируя его трансформацию.

Западный художник, вступающий в область мифа, находит в нем единственно возможную для себя среду обитания; западный миф не развернут вовне и извне себя не оценивает, то есть не саморефлексивен. Автор мифа использует альтер эго в непосредственном смысле — как «другое я». «Я», следовательно, здесь абсолютно: так, Фасбиндер, на протяжении всей жизни снимавший один вечный фильм-бытие,

«Жертвоприношение», режиссер А. Тарковский (1986)

не только давал своим героям имя Франц (Франц Биберкопф — главный герой романа «Берлин, Александерплац»), но и сам сыграл человека по имени Франц Биберкопф в фильме, сюжетно связанном с романом Дёблина крайне отдаленно («Кулачное право свободы»), а также появлялся на экране в роли себя самого, причем и в этом случае фильм имел все черты игрового произведения («Германия осенью», новелла).

«Я» Тарковского — «я» двойственное, не мифологическое. Это — «я», в котором разделены альтер эго (Иван, Андрей Рублев, Крис Кельвин...) и собственно Автор, намеренно творящий на экране свой образ и видящий свою задачу в том, чтобы показать себя зрителю в качестве объекта. Альтер эго на экране демонстрирует зрителю то, как можно жить — в то время как Автор, пребывая за кадром, стремится показать, как жить *нужно*.

Активная, «сильная» часть распавшейся авторской инстанции предстает у Тарковского в образе Учителя, адресующегося к зрителю в той же мере, в какой и к альтер эго, то есть к себе самому. «Вы столь же несовершенны, сколь и я», — говорит режиссер зрителю. Но тот простой факт, что фильм создан именно Андреем Тарковским и никем иным, позволяет интонации вселенского назидания приобретать характер вполне личностный. В отличие от Эйзенштейна, стремившегося «заразить» зрителя политической идеей, Тарковский осуществляет по отношению к воспринимающему субъекту агрессию значительно более глубокую: он имеет намерение привить смотрящему не более и не менее как свой личный образ духовного бытия и духовной эволюции.

Девальвация официально утверждаемых ценностей — бедствие громадного масштаба для любого государства. Но для страны, подвергшейся инъекции тоталитаризма, для страны, где новая Власть некогда явилась во спасение, — подобное поистине катастрофично.

Творчество Андрея Тарковского есть противостояние властной системе — следовательно, официальной власти было отказано в праве называться Властью. Но внешняя Власть — нечто несоизмеримо большее, нежели официоз. Стремление подчиниться ей есть патологическая боязнь нестабильности, хаоса, крушения мира. Саморазвитие вселенной недопустимо для подчиненного сознания — в случае отсутствия Власти погибнет все и не погибнуть не сможет.

Андрей Тарковский — человек, в котором Власть в посттоталитарные времена обрела себе последнее прибежище. Человек с иррациональным чувством кино, он сам избрал себя на роль Спасителя всего живущего.

Тарковский-художник запечатлевал идеально кинематографичное. Тарковский-Власть искал пути спасения мира. Мир, который изначально требует спасения, сам по себе недостаточен — так исчезает необходимое творцу ощущение объекта. Собственная личность, которая несовершенна и живет неверно, недостаточна так же — так распадается и нивелируется дискурс, личностное начало.

Трагедия Власти внутри человека — это трагедия пустоты, но пустоты особого рода. Трагедия «ничто», но «ничто» подавляющего, «ничто»-диктатора.

В настоящее время в России снимаются фильмы. Этот факт, однако, отнюдь не означает того, что в России в настоящее время существует кино.

Феномен кинопроизведения — в первую очередь есть феномен уникальности. Всякий фильм, снятый сейчас в России, безусловно, наделен качеством единственности — в том смысле, что нет и не может быть двух фильмов, с абсолютной точностью повторяющих друг друга. Но уникальность фильма — явление иного порядка, предполагающее существование Автора и — как следствие — наличие *стиля*. Стиля, порождаемого непосредственным проживанием человека в мире.

Отсутствие стиля в современной кинематографической ситуации показательно; возникающие фильмы носят преимущественно характер выплеска, причем в наибольшей степени эта особенность присуща тому роду кино, за которым закрепилось наименование «авторского». Объединяющие ряд фильмов черты медитативности, укрупнения материи, замедления и утяжеления ритмики несут в себе, несомненно, зерно манеры предшествующего кино — манеры Тарковского. Речь здесь, однако, идет не о переосмыслении стиля.

Режиссерское мышление Андрея Тарковского, существовавшее в условиях распада авторской инстанции (что на бытийном уровне соответствует дроблению сознания), не было и не могло быть мышлением, порождающим стилевую традицию. Герой (альтер эго) Тарковского неизменно оказывался помещенным в некую

среду, позволяющую проделать на экране комплекс действий, предусмотренных Автором. Долженствование, необходимость, концепция, предшествующие материалу, позволили режиссеру вынести на экран нескончаемую череду идеально кинематографичных объектов (в обнаружении их Тарковский проявил исключительную чуткость). Возникающее таким образом перетекание киногеничного в еще более киногеничное избавляло режиссера от необходимости работать над созданием целостного стилевого потока[1].

Рафинированные европейские и японские киностили (Антониони, Брессон, Кобаяси, Тэсигахара) предоставляли достаточное количество образов-шедевров — будучи растворены в вещной реальности фильма, они делали более чем возможным создание внешне уникальной среды компилятивным методом исключительной тонкости.

Быть может, имей творческая манера Тарковского качество самодостаточного киностиля (иначе — индивидуального метода кинотворения, не связанного никакой внешней задачей, целостного, антиэкспансивного) — влияние художника на современных отечественных кинематографистов осуществилось бы иначе, нежели это произошло в реальности. Однако путь Тарковского — путь пророка, человека-Власти — вверг и продолжает ввергать ориентирующихся на его фигуру людей в бездну принципиального эпигонства. Режиссеры, чье творчество носит характер эксперимента (то есть наиболее близко творчеству Тарковского) — А.Кайдановский, К.Лопушанский, А.Балабанов, А.Черных, Е.Юфит, А.Хван и также А.Сокуров, — в последние годы создали фильмы, отмеченные явными чертами сходства — как взаимного, так и с картинами Тарковского.

Но наследование этому художнику заключает в себе тот глубочайший парадокс, что философская энергия, возложенная Тарковским на Автора, от последователей режиссера неизменно ускользает — на экране же создаются визуально притягательные картины, вновь призванные привлекать внимание к комплексу авторских идей. В контексте ряда фильмов — к набору идеологий личного порядка. А.Балабанов («Счастливые дни») решает, в частности, вопрос неустроенности человека в социуме, Е.Юфит («Папа, умер Дед Мороз!») — проблему тотального насилия. К.Лопушанский («Посетитель музея»), А.Черных («Австрийское поле») отыскивают средство преодоления социальной нестабильности, приходя при этом к диаметрально противоположным выводам: у одного человек, поднявшийся до осмысления вселенского хаоса, оказывается бессилен; другой, напротив, видит спасение в действиях мудрого существа, следующего собственной интуиции. Имеется даже такой вариант ответа: погрязшее в скверне человечество достойно своей участи («Опознание» Н.Кочегарова).

В нынешних условиях — условиях абсолютного распада «внешней» (то есть официальной) власти — Власть в метафизическом своем выражении смещается внутрь предрасположенной к тому человеческой личности вполне естественно. Анекдотическая замена официальной идеологии навязыванием западного образа жизни органически неспособна принести удовлетворение обществу, привыкшему к Власти как к необходимой сакральной единице, как к панацее, как к спасению от апокалипсиса.

Стремление выжить — не индивидуально, но на уровне социума — доминирует в настоящий момент не в одном лишь «авторском», но и в «кассовом» кино. Картины Петра и Валерия Тодоровских, «Урга» и «Утомленные солнцем» Никиты Михалкова не предполагают конкретных рекомендаций к спасению — эти фильмы без излишней скромности напоминают о стойкости в трудные времена, о необходимости преодоления национальной ограниченности и благородном служении Отечеству.

Есть, однако, соображение: настолько ли нуждается социум (пусть и находящийся в тяжелых условиях) в кинематографе, чтобы кинематограф позволил себе обратиться в набор индивидуальных идеологических разработок и рецептов выживания общества? И может ли выживание — в принципе — быть полноценным без осознания каждого, а не всех через каждого?

---

[1] Не случайно, видимо, с такой легкостью в своей последней картине «Жертвоприношение» Тарковский ассимилировал бергмановский стиль, что с удивлением и недоумением отмечали даже поклонники Тарковского. — *Прим. ред.*

Д. КАНТОР

«Случайная история. Исторический случай...»

Эти слова, написанные Григорием Наумовичем Чухраем на полях одного из черновиков сценария «Сорок первый», не только ключевые для понимания самой картины, но и, безусловно, определяют ее роль и место в истории отечественного кино.

1956 год — год выхода этого фильма на экраны — был, как известно, особым. Начало стремительных перемен. Время настоящего взрыва в кинематографе. Достаточно вспомнить, что почти одновременно с Чухраем дебютировали М.Хуциев, Т.Абуладзе, Э.Рязанов...

Однако мало найдется в стране художников, о которых тогда говорили столько, сколько о Чухрае.

Его первый фильм имел необыкновенный успех у зрителя, получил специальный приз — «За оригинальность сценария, гуманизм и поэтичность» на X МКФ в Канне, о нем спорили, думали... За короткий срок режиссер из «начинающего» и безвестного превратился в одного из самых известных в нашем кино.

«Сорок первый» оказался настолько созвучным моменту, что сегодня это обстоятельство можно было бы расценить как его заведомую конъюнктурность... Если бы не факты. Снимать Чухрай начал в то время, когда «оттепель» еще не наступила. И режиссеру приходилось бороться, отстаивая свою позицию.

Замысел «Сорок первого» возник в результате внутреннего спора с эстетикой кинематографа тех лет.

В 1957 году, выступая на Курсах кинорежиссеров, Чухрай подробно рассказывал о своих переживаниях того времени: «Поначалу, окончив ВГИК, я попросил, чтобы меня направили на Киевскую студию... Мне предложили работать с режиссером Брауном на картине «Командир корабля»... Но когда я прочитал сценарий, он мне очень не понравился. Что там происходит? Один капитан считает, что в руководстве кораблем нужно опираться на личный состав. Другой, наоборот, что — не нужно. И это основной конфликт. Затем от командира, который не считается с мнением команды, даже решает уйти жена... Но потом, когда к концу фильма выясняется, что он понял свою ошибку, жена остается и вновь очень его любит. Даже происходит такое признание. «Как я счастлива, — говорит она, — что и ты теперь понимаешь, что такой-то прав...»[1]

Не нужно объяснять, что история любви белого офицера и девушки — бойца Красной Армии, положенная в основу «Сорок первого», — прямая противоположность этому, не без сарказма пересказанному Чухраем сюжету. Для советского кино того времени такое разрешение конфликта «любви» и «долга», как в «Командире корабля», было абсолютно традиционным...

«Я переживал работу на этом фильме, как величайшее несчастье, и были моменты, когда я просто доходил до отчаяния. Я задавал себе вопрос: почему я должен работать над фильмом, в который не верю, в котором все — ложь, неправда?

И, наверное, в этих угрызениях совести и вырабатывалось другое, очень определенное для меня отношение к тому, что нужно делать в искусстве. Я понимал это и раньше, но все же для точного ощущения того, что ты ищешь, нужны какие-то потрясения. Я же знал, что работаю, чтобы получить зарплату, то есть за деньги. Говорил себе: «Я продался, но нужно выяснить — кому?»[2]

Разговор о «продаже» таланта — немыслимая вещь, если учесть, когда это говорилось. В те времена «продаться» можно было только «мировому империализму». Здесь же речь идет о социальном заказе, противоречащем эсте-

---

Набранные курсивом фрагменты текста — интервью с Григорием Чухраем, записанное Оксаной Алдошиной в 1995 году.

[1] Стенограмма обсуждения фильма «Сорок первый» от 23 марта 1957 года («Мосфильм». Курсы кинорежиссеров), с. 8—9 (из личного архива автора).

[2] Там же, с. 11—12.

тическим принципам режиссера. Такое свободомыслие, бывшее невозможным для художника еще несколько лет назад, стало следствием духовного переворота, общего для поколения, к которому принадлежал Чухрай. Человек, переживший войну, познавший на собственном опыте, что жизненные ситуации зачастую не укладываются в схему, предписанную учебниками по марксизму-ленинизму, не мог мириться с прежними стереотипами в искусстве. Чухраю, как и многим его сверстникам, казалось, что советское искусство «страшно далеко от народа». Он остро переживал мучительное несоответствие между реальной жизнью и «социалистическим реализмом», подлинные принципы которого, по его мнению, были забыты.

«В это время я посмотрел в Одессе французский фильм «Их было пятеро» режиссера Жака Пиното. Герой фильма, возвратившись с фронта, встречается со своей сестрой, ставшей за годы войны проституткой, и говорит ей: «Так вот чем ты занималась, пока мы воевали!» «Да, — отвечает она, — но ты думаешь, мне было легко? Конечно, мое тело не покоится в могиле неизвестного солдата, но много неизвестных солдат прошло через эту комнату...».

И после этого я шел на съемку фильма, где происходили такие диалоги:

— Эх, хороша лодочка!

— Правда, хороша! Гвардейская! Но мы начнем не с этого.

— А с чего?

— С повышения боевой и политической подготовки.

Меня брало зло: зачем же взрослых людей держать полтора часа в зрительном зале? Чтобы объяснить то, что понятно ребенку? Глупо, не нужно!»[3].

Окончив режиссерскую мастерскую С.И.Юткевича и М.И.Ромма во ВГИКе в 1953 году, Чухрай около трех лет был в «подмастерьях» у разных режиссеров (в том числе и у М.И.Ромма, у которого работал ассистентом на фильме «Адмирал Ушаков»). Однако по большей части приходилось мириться с той работой, которую давали. Одно время, поспорив публично с сановным А.Корнейчуком, председателем Совета национальностей, о сценарии дорогостоящей, но заведомо ущербной по своим художественным качествам юбилейной картины, он был и вовсе лишен заработка.

«Меня исключили отовсюду. Оставили, правда, в штате студии, но ничего не платили. Положение, в общем, было довольно тяжелое. Тогда я вспомнил свои военные специальности и стал чинить приемники. И, представьте себе, зарабатывал в два раза больше, чем если бы был ассистентом или вторым режиссером. По поручению Театрального общества Украины делал так называемые «открытые рецензии» спектаклей, много ездил... Но все-таки меня это тяготило... Я не работал по профессии, а мне очень хотелось заниматься кинематографом.

В Киев приехал Ромм, его пригласили посмотреть «спорный фильм», из-за которого я был наказан. Спросил, как мои дела. Я рассказал. Ромм посочувствовал и уехал.

А дней через пять я вдруг получаю телеграмму от директора «Мосфильма» Ивана Александровича Пырьева: «Прошу Вас приехать для переговоров».

Я обрадовался. Подумал, что мне, наверное, дадут возможность работать ассистентом. Показал телеграмму М.Донскому, который тогда был сослан в Киев. Он посмотрел и говорит:

— Получишь постановку.

В такое я и поверить не мог.

— Что вы, Марк Семенович!

— Нет, я знаю Ивана. Будешь снимать. Позволь, а что, ты так ехать собрался?!

— Да, — говорю, — и билет уже взял.

— Да у тебя штаны светятся.

И повез меня в город. Купил мне костюм, рубаху, галстук, ботинки.

— Заработаешь — отдашь.

«Как денди лондонский одет» (я в жизни так не одевался, до тех пор ходил в военном, только без погон), я приехал в Москву.

Прихожу на проходную «Мосфильма», где часами просиживал, прежде чем получить пропуск. А тут говорят:

— Пожалуйста.

Прямо как в сказке. Пришел к кабинету Пырьева.

— Да-да. Вас ждут.

Вошел.

— Здравствуйте, садитесь...

Я сел, волнуюсь.

— Слышал, у тебя неприятности. — Я сразу понял, что Михаил Ильич ему про меня уже все рассказал. — Скажи, если б ты был царь, что бы поставил?

— Но я не царь!

— Нет, отвечай.

— Снял бы «Сорок первый». Предлагал на Киевской студии, не захотели.

---

[3] Там же, с. 12—13.

«Сорок первый». Марютка — И. Извицкая

— Но ведь картина по рассказу Лавренева уже существует. (Речь идет о картине «Сорок первый» Якова Протазанова, снятой в 1927 году. *— Д.К.*) *Ты что, хочешь еще одну, только цветную?*

— Я «Сорок первый» понимаю по-другому.

— Как?

Я рассказывал, наверное, часа полтора. Но не смысл, а сцены. Как покажу наступление красноармейцев, переход через пустыню, офицера, каким он будет... Пырьев слушал меня с большим вниманием. А потом, когда я закончил, попросил секретаршу пригласить к нему М.Ромма, С.Юткевича и И.Маневича, который был в то время главным редактором студии.

— Вот, — говорит, — ваш ученик хочет ставить «Сорок первый». Как вы к этому относитесь?

***Юткевич:** — Думаю, справится...*

***Ромм:** — Безусловно, я за него ручаюсь...*

Я растерялся, переспрашиваю: — Неужели, буду снимать?..

— Да».

«Мне обещали дать жилье. (В Киеве я жил в общежитии, а у меня ведь была семья.) За четыре дня меня перевели в Москву, и я начал работать. Такого в кинематографе почти не бывает, но здесь случилось... Я испытывал большой творческий подъем, наверное, от испуга, который трудно передать...»[4]

Режиссер, еще не снявший ни одного фильма, получает возможность, о которой только мечтал. Ведь от постановки «Сорок первого» в Киеве отмахивались не случайно. Тема казалась опасной. Но теперь Чухрая поддержали не только Ромм и Юткевич, его вгиковские учителя, но и сам директор «Мосфильма» И.А.Пырьев.

Казалось, дорога открыта, и все козыри на руках.

Но судьба скупилась на сюрпризы. Первые сложности начались уже на стадии написания сценария.

«В это время многие сценаристы, с которыми мне хотелось бы работать, были заняты. Г.Колтунов возник благодаря настоятельному совету Юткевича»[5]

«Я был знаком с Колтуновым и считал его человеком талантливым. Показал ему свои наброски. Он сказал, что это довольно интересно, но опасно. А он знал, как писать такие вещи. Мы с ним работали так: я пишу одни сцены, он — другие, потом обмениваемся, вносим поправки, и складывается целое (после я и со всеми другими сценаристами так работал). Но Колтунов, видимо, решил, что я слишком неопытный и он должен спасать сценарий от провала. К тому же он опасался, что подобный сюжет — наша красноармейка влюбляется во врага революции — может все погубить. Считал, что авторы должны осудить героиню за ее неразумную любовь...

...Работа шла тяжело. Все-таки мы по-разному смотрели на вещи...

Я уже тогда понимал, что гражданская война не была войной между умными и дураками. Боролись убежденные люди. Нация рвалась поживому, лилась кровь... И понимание этой трагической правды я чувствовал в рассказе Лавренева.

Кстати, когда сценарий был готов (в колту-

---

[4] Там же, с. 20—21.
[5] Там же, с. 21—22.

новской версии), мы встретились с Лавреневым. Борис Андреевич прочел текст и пригласил нас для беседы. Признаться, я ожидал, что он станет возражать против отклонений от рассказа... Я думал, что у него будут возражения и против эпизодов, написанных Колтуновым. Даже надеялся на это. Но ничего подобного. Лавренев принял нас любезно и стал поить чайком...

Тогда я решил проявить инициативу.

— Борис Андреевич, — говорю, — я удивлен, что вы не возражаете, ведь сценарий написан не совсем по рассказу.

— Да, я это заметил...

— Я знаю, как ревностно многие авторы относятся к каждой своей строчке!

Лавренев приятно улыбнулся.

— Гриша... Могу я вас так называть? Достоевский ведь получше меня был писатель? Но ведь оттого, что его романы много раз экранизировали и подчас плохо, он ведь остался Достоевским. Надеюсь, и мой рассказ не станет другим...».

Сценарий переделывался неоднократно. Только в фонде киностудии хранится около шести вариантов. И от последнего, утвержденного, в фильме останется немногое...

А пока, не слишком довольный результатом, Чухрай все же представляет сценарий на обсуждение художественному совету «Мосфильма».

Заседание, состоявшееся 19 апреля 1955 года, можно считать поворотным в истории фильма. Замечаний, высказанных на этом обсуждении, еще несколько лет назад было достаточно, чтобы не только свернуть шею постановке, но и погубить самого режиссера. Все висело на волоске.

Вот лишь несколько характерных реплик:

Л.О.Арнштам: «Если посмотришь эту картину, единственное эмоциональное ощущение — зачем эта война, зачем... классовая борьба?»

Г.Б.Марьямов: «Несмотря на то, что рассказ безусловно интересный и будет жить в литературе, и сценарий написан очень удачно в смысле экранизации, кажется все же, что эта вещь не имеет прав на существование... Здесь заложена серьезная ошибка, преодолеть которую невозможно. В рассказе... ощущение поручика дано в кратких характеристиках, в таком буквально определении, что это враг. Но если представить себе, что будет на экране, в пластическим образе, который приобретает большое значение, то я должен прямо сказать: это будет человек, вызывающий к себе сочувствие... и нет никакой силы это преодолеть. [...] В рассказе принимается данность, а здесь — жизнь героя, наполненная ярким духовным миром, жизнь интересного человека, убитого лишь потому, что он поручик. Ибо нигде он не раскрывает себя так, чтобы можно было испытать ненависть»[6].

Традиция советского кино требовала, чтобы «все было ясно». Если изображается враг, то это враг, если друг — то друг...

Г.Л.Рошаль: «Если вы сделаете офицера симпатичным, вам не простят выстрела Марютки, если антипатичным — то не простят ее любви»[7].

Но такова была традиция того образцово-показательного искусства, которое культивировалось в СССР и в котором, по словам Чухрая, многое было «ложью и неправдой»... Жизнь, которую он узнал на войне, слишком отличалась от того, что было на экране. И долг художника Чухрай видел совсем в ином. Один из эпизодов обсуждения фильма весьма показателен в этом отношении:

«Про сцену, где красноармейцы отнимают у местных жителей верблюдов, мне говорили: «Это же колонизаторы. И вы так показываете наших бойцов?!» Я говорил: «Верно. Но идет классовая борьба. [...] За этих мужиков воюют и у них же должны отобрать...»

...Я рассказал, как в Венгрии, когда я был ранен, мой товарищ отобрал у крестьянина лошадь, чтобы доставить меня в госпиталь. Венгр плакал. И мне было очень жалко его. Но мне не хотелось умирать. И моему товарищу этого не хотелось, и поэтому он все-таки отобрал... Божился, что вернет... Это правда, но она нисколько не делает нас грабителями. Война есть война. Что же делать...

Мне сказали, что эти воспоминания очень хорошо звучат, но показывать такое нельзя»[8].

«Помню аргументы Михаила Калатозова: «Вы воевали в Великую Отечественную, вот и рассказывайте про то, о чем вы знаете, что испытали сами. А о гражданской вам не судить». На что в запале, естественно, я возразил: «Да, это время ушло от нас, но оно навсегда осталось с нами». Колтунов, который присутствовал на

---

[6] Стенограмма заседания худсовета «Мосфильма» по обсуждению литературного сценария Г.Колтунова «Сорок первый» от 19 апреля 1955 года. — РГАЛИ, ф. 2453, оп. 3, ед.хр. 1124, л. 14.

[7] Там же.

[8] Стенограмма обсуждения фильма «Сорок первый» от 23 марта 1957 года, с. 24—25.

худсовете, записал реплику, и потом этими словами начинался наш фильм».

Но на дворе был 1955 год, и представления о правде искусства менялись... «Партия учит нас тому, что историю нельзя поправлять», — напоминал собравшимся о новом курсе государства И.Маневич.

Большое значение имело и то, что сторону Чухрая принял такой общепризнанный авторитет, как М.И.Ромм:

«Я против оскопленного искусства даже не по принципам реализма, а по причинам интересов нашего общества... Жутко смотреть на наших актеров, которые просто не умеют изображать любовь. Я считаю, что мы страшно виноваты перед советским искусством в том, что в течение ряда лет позволяем заграничному кино соединять любовь с кровью, а для себя острые ситуации считаем чем-то невозможным... это приводит к безыдейности»[9].

За постановку «Сорок первого» высказался и сам директор «Мосфильма», чье мнение, естественно, было более чем весомо:

«Все же, несмотря на правильное во многом обсуждение, оно приняло неверный крен, в том смысле, что такую вещь не нужно делать, и мы должны по-другому рассматривать нашу историю и поведение людей в гражданской войне, и что все они должны быть ужасно миленькие, правильные. Ошибок, мол, не бывает, и «не любите врага». Верно говорит Михаил Ильич, что такие вещи стали со всех сторон обтекаемые... То ли читал «Курс...», то ли — произведение... Мы напуганы бываем иногда!»[10].

Действительно, ничем, кроме испуга, объяснить сопротивление собравшихся было нельзя — внешне в «Сорок первом» никакой крамолы не содержалось. В финале «зло» в лице поручика было наказано, а «революционная справедливость» торжествовала. К тому же «Сорок первый» уже ставился однажды, да и сам Лавренев, одобривший новую постановку, жил и здравствовал. Но, по словам Чухрая, все же *«многие думали, что теперь, в наше время такие вещи ставить нельзя, потому что наше искусство имеет воспитательное значение, а тут девушка влюбляется во врага. Что же будет, если все девушки влюбятся во врагов? Сейчас это звучит смешно, а тогда это высказывалось и научно аргументировалось».*

Ромм бросил реплику, выручившую фильм: «Ну и великолепно, пускай каждая влюбится во врага и каждая убьет врага».

Это высказывание стало переломным во всем ходе обсуждения. Сторонники картины «пошли в атаку». Чухрай вспоминает, как защищал фильм Пырьев: *«Это запомнилось мне на всю жизнь. Он изображал ангелочка. Махал воображаемыми крылышками и елейно шептал: «Ах, пардон, ах, мерси... Такую революцию вам показывать?! Я сам пошел сражаться в восемнадцать лет, Ромм в девятнадцать был чрезвычайным комиссаром фронта!..»*

После такого выступления никто уже не осмелился возражать. Художественный совет постановил в месячный срок доработать сценарий, а затем, после обсуждения на студии, послать на утверждение в вышестоящие инстанции.

Следующее заседание, состоявшееся 24 июля 1955 года, прошло довольно мирно... Во всех сомнениях точку снова поставил Пырьев: «Если мы запустим картину в конце июля, то не опоздаем. Если в октябре начнете снимать, будет — вовремя, раньше и не нужно»[11].

Словесные баталии закончились. Впереди была работа над фильмом.

Выбор актеров оказался делом не намного более легким, чем утверждение сценария.

«...Главным образом из-за Марютки. Лавренев описывает ее горячей, фанатичной, какой-то черной или рыжей девицей, а мы такую не могли найти. Пробовали Нифонтову, Харитонову. Извицкая возникла в самое последнее время... Это было настоятельное требование художественного совета. Я отнесся к нему без энтузиазма.

Роль поручика Говорухи-Отрока должен был играть Смоктуновский. Но когда он стал репетировать вместе с Изольдой, я понял, что они «не монтируются»... Тогда появилась кандидатура Стриженова».

Олег Стриженов не вызвал возражений ни во время съемок, ни после...

Вокруг же Марютки — Извицкой споров было много. Поначалу ею были недовольны не только сам режиссер, но и те, кто «настоятельно требовал» утвердить ее на эту роль.

Режиссер собирался в экспедицию в пустыню (съемки проходили под Красноводском) «с тяжелым сердцем». Тем более что Сергей Юткевич — человек, которого Чухрай очень уважал и к чьему мнению прислушивался, — «на-

---

[9] Стенограмма заседания худсовета «Мосфильма» от 19 апреля 1955 года, л. 24.

[10] Там же, лл. 31, 40.

[11] Стенограмма заседания худсовета «Мосфильма» по обсуждению литературного сценария Г.Колтунова «Сорок первый» от 24 июля 1955 года. — РГАЛИ, ф. 2453, оп. 3, ед.хр. 1125, лл. 25—26.

путствовал»: «С такой Марюткой фильм не получится».

«Это было не очень корректно. И я тогда сказал Сергею Иосифовичу, правда, в очень вежливой форме: поскольку он не верит, что фильм получится, он не может быть моим художественным руководителем. Им стал Михаил Ильич Ромм»[12].

Картину должен был снимать оператор А.Темерин...

«Но вдруг, — вспоминает Григорий Наумович, — *уже после того, как постановку утвердили, в коридоре студии меня поймал Урусевский.*

— Как вас там... Гриша? Я знаю, Гриша, что вы собираетесь снимать «Сорок первый». Мне понравилось, как вы защищались на худсовете... Я хотел бы с вами работать.

Я невероятно обрадовался. Был поражен: сам Урусевский это предлагает! Он совсем недавно снял «Сельскую учительницу» и считался у нас оператором номер один.

— Но вы планировали Темерина? — спросил он.

— Темерин снимал пробы. А кроме того, думаю, он и сам с радостью согласится быть вашим ассистентом.

Урусевский поставил условие: Белла Мироновна Фридман будет вторым режиссером.

Я знал, что Белла Мироновна — жена Урусевского. Условие было принято».

«Для меня было невероятной удачей и наложило отпечаток на всю жизнь то, что посчастливилось работать с Сергеем Павловичем. По-моему, Урусевский — один из самых замечательных наших операторов, невероятно талантливый художник, понимающий искусство по существу. Это человек, способный часами стоять в ледяной воде, совершенно забыв, где он находится, человек, который, как мальчишка, может бегом взобраться на самые высокие горы, думая не о том, как себя чувствует, а только о кадре, о выразительной точке съемки. И летит туда. Он — впереди, а я за ним.

...И все же, думаю, для Урусевского не было более каторжного труда, чем работать со мной. Да и мне было нелегко...»[13], — говорил Чухрай.

«На первых порах, когда мы начали снимать, Урусевский, Белла Мироновна и другие творческие работники считали, что я — человек случайный и мои требования какие-то неправильные, что так нельзя... «Это не из нашего фильма», — нередко приходилось слышать.

«Сорок первый».
Поручик Говоруха-Отрок — О. Стриженов, комиссар Евсюков — Н. Крючков

Урусевский не верил мне ни на грош. Белла Мироновна верила только Урусевскому...

Я всегда поражался ее энергии и воле. Она не жалела сил. Когда надо было снимать, а Урусевскому требовалась в кадре какая-нибудь тучка, которой еще и на небе-то не было, она делала все, что угодно, но тянула время до тех пор, пока не появлялось ожидаемое...

Сначала был негласный закон: «Урусевский сказал» — и все. Снимается кадр. Я вижу, что-то не то... Говорю «стоп» и хочу подойти к актерам, чтобы объяснить, что я от них жду. А в это время Урусевский и Белла Мироновна уже

---

[12] Стенограмма обсуждения фильма «Сорок первый» от 23 марта 1957 года, с. 28—29.
[13] Там же, с. 29—31.

кричат от камеры: «Э-э, переиграли, переиграли!» И я молчу. Еще один дубль — и все повторяется. Слова не дают мне сказать.

Дело доходило до взаимных оскорблений, до грубостей, которые можно оправдать, но трудно пережить. Я и не предполагал, что такое может быть в кино. Даже в армии я подобного не наблюдал. А у меня только и был опыт, что армия.

Помню, однажды во время съемок у меня открылась рана. Поднялась высокая температура. Белла Мироновна принесла жаропонижающее, предложила отдохнуть. (В этом смысле она была безупречна.)

А на следующий день приезжаю на съемки.

— Григорий Наумович, все уже сделано. Мы думаем, вы это так себе представляете.

Смотрю сцену — но это же совсем о другом! Это был эпизод, где белые казаки приезжают в аул и ищут офицера. Мне не нужно было там никаких зверств, причем на уровне плохого соцреализма. Я робко говорю, что это не совсем то, по-моему...

— А что именно?

— Сейчас я сам разведу мизансцену.

— Ладно, — говорит Урусевский, — пожалуйста, если хочется быть вторым режиссером, разводи.

Объявляю репетицию. Мне все время мешает Белла Мироновна своими подсказками. Я прошу:

— Не мешайте мне, пожалуйста. Актеры не знают, кого им слушать — вас или меня?

Урусевского это злит:

— Вы подрываете авторитет человека, который четверть века отдал кино!

Я продолжаю репетировать. Урусевский черней тучи. И вдруг взрывается:

— Не буду это снимать! Этого нет в сценарии!

— Но этот эпизод мне необходим, — говорю я и хочу объяснить, почему...

Тут начинается крик:

— Да ты еще ничего в жизни не снял, а рассуждаешь, как взрослый. Садись на мой кран, поговорим!

Когда стрела операторского крана подняла нас над площадкой, он говорит:

— Вы, Гриша, снимаете черт знает что. Мы не можем работать по вашему наитию. У нас план.

— Но, Сергей Павлович, если я добавляю какую-то сцену, которой нет в сценарии, то другую я выбрасываю.

— На это вы не имеете права.

— Нет имею... Я тоже отвечаю за содержание фильма. Я ведь здесь режиссер.

— Да какой ты режиссер! Ты... (следует оскорбительное слово).

Я продолжаю настаивать на своем. Урусевский выходит из себя, грозит швырнуть меня с крана.

Стараюсь быть спокойным:

— Я падал и с большей высоты...

— Опустите нас вниз! — кричит Урусевский своим помощникам. — Я работать не буду!

Съемки в тот день отменили. Назначили общее собрание группы. Сперва Урусевский и Белла Мироновна высказали свои претензии. По их мнению, я вообразил себя режиссером и творю невесть что. Дальше работать со мной невозможно...

В ответ я сказал:

— У меня с Сергеем Павловичем большие расхождения. Я думаю, что Сергей Павлович — большой кинематографист и снял бы очень хороший фильм «Сорок первый»... Но думаю также, что и я мог бы снять как режиссер неплохой фильм.

Урусевский расхохотался:

— Ну и нахал! Он может снять неплохой фильм!!!

— Да, я так думаю. Если бы считал иначе, но за работу взялся, то был бы по отношению к группе подлецом.

Тут Крючков, игравший одну из ролей в картине, своим хрипатым голосом заявляет:

— Я этих режиссеров видел, как воробьев нестреляных... Этот парень — режиссер. Мне с ним интересно работать.

Смотрю, и наш звукооператор меня поддержал:

— Вы же не даете ему работать!

Стриженов и Извицкая, а потом и вся группа выступили в мою защиту...

Урусевский и Белла Мироновна разозлились и ушли.

А на следующий день съемки вновь не состоялись. Потом прошел еще день и еще... И только в полдень третьего дня ко мне в номер пришел Сергей Павлович.

— Знаете, Гриша, я буду с вами работать. И хотя, естественно, у меня есть к вам претензии...

— Но, если вы заметили, я прислушиваюсь к вашим замечаниям.

— ...Я согласен продолжать снимать, если вы уничтожите протокол собрания.

Странное какое-то требование. Я никогда не уничтожал документов. Говорю:

— Давайте дружно работать, и этот протокол потеряет всякий смысл.

Урусевский не согласился. Два дня пришлось сидеть в ожидании. Белла присылала ко мне парламентеров. Они пугали меня гневом Пырьева.

Наконец, Урусевский не выдержал.

— Ладно, — говорит, — начнем снимать.

Развожу мизансцену, прошу поставить камеру... Вижу, что работа ему нравится, что он увлекается...

А с Беллой Мироновной у нас произошел такой разговор:

— Вы меня считаете врагом?

— Нет, — говорю, — наоборот, как кинематографиста и как человека я вас уважаю. Но дело в том, что вы решили «сделать из меня режиссера», помочь мне: снять за меня фильм. А этого мне не нужно. Это моя первая картина, и я сам хочу понять — режиссер я или нет».

Неизвестно, чем бы завершилось это противостояние, если бы из Москвы не стали приходить хорошие отзывы руководства. Каждую партию материала, присылаемого на студию, просматривал помимо редактора и художественного руководителя еще и сам Пырьев. Замечания и советы были в основном узкоспециальные. Но главное, в этих письмах хвалили работу режиссера.

«Вчера мы посмотрели первую партию Вашего материала. [...] В целом вы на правильном пути, хотя и в самом начале его. Хочу поздравить Вас с первым материалом и пожелать Вам успеха, в который я верю»[14].

Эти строчки первого же официального письма, присланного Пырьевым, характерны для общего тона его посланий.

М.И.Ромм, знавший о возникшем конфликте, в личном письме Чухраю писал: «Дорогой Гриша! Вторая партия материала мне, в общем, понравилась. Ряд кадров отличных. Есть холод, зима, пустыня, общее настроение верное и сильное. [...] Мне нравится, что материал приподнят. Урусевский, за малыми исключениями, снимает хорошо, художнически, очень выразительно. [...] По сравнению с первой партией материал не хуже, но лучше, хотя природа менее эффектна, но снята точнее. Нет прежних сверхкрупностей, которыми следует пользоваться только в самых крайних случаях, меньше внешних эффектов, зато больше строгости, суровости. Режиссерски эта партия много лучше первой. [...] Ты поймал характер натуры, и Урусевский правильно ее понял, значит, натура — ваша синяя птица. [...] Вторая партия материала дает полную слитность режиссерского и операторского решения»[15].

Нетрудно представить, как чувствовал бы себя режиссер, не имей он такой поддержки.

Потребовалось много сил и выдержки, чтобы начать, наконец, снимать то, что казалось необходимым (считаясь, конечно, с замыслами оператора).

«Когда мы стали творчески работать с Урусевским, дело пошло на лад».

А между тем съемки в пустыне подходили к концу. И если до сих пор основной груз ложился на плечи оператора — пески нужно было снять так, чтобы на них было интересно смотреть, — то теперь предстояло перейти собственно к истории «преступной любви» героев. И здесь, на острове, большее зависело от режиссера, актеров, а главное, от сценария. Чухрай, понимая это, вновь ставит вопрос о переделке колтуновского текста.

«Марютка, как известно, по Лавреневу, поэт, она стихи пишет. И в одной из сцен она спрашивает героя: «А как обделать стихи, чтобы они были хорошими?» И он ей объясняет, что для этого очень многое нужно и что у нее, мол, есть экспрессия, но стихов-то, в общем, нет... Она польщена тем, что у нее «есть экспрессия», хотя и не понимает, что это такое. Для меня этот эпизод был очень ценен.

Колтунов же придумал, что она пишет и вдруг в ее воображении (поскольку — поэтесса) являются погибшие во время шторма боевые товарищи и говорят: «Как же ты, Марютка, могла влюбиться в нашего врага, в белого офицера?» А она им отвечает (стихами!): «Никогда вас не забуду, но любить его я буду».

Я сказал Колтунову, что эти строчки напоминают мне одну хулиганскую песенку. И что я вообще считаю невозможным помещать в фильме такую муру, поскольку влюбилась она по-человечески и в человека...

Но Колтунов устами командира Евсюкова точно предупреждал Марютку: «Смотри, красноармейке это не к лицу!»

Ну как это можно было оставить в фильме?

Уже в экспедиции придумался «эпизод с рыбой».

После политической ссоры Марютка и Говоруха-Отрок — в своей хибаре. Марютка сидит у окна, Говоруха пытается очистить рыбу. Работа не клеится. Говоруха пытается помириться с Марюткой, но она гордая — не идет на мир со «слизняком», дерзит и демонстративно выходит из хибары. Говоруха продолжает чистить рыбу и вдруг слышит всхлипывания. Он выглядывает из окна. Марютка плачет.

Говоруха выходит из хибары, подходит к

---

[14] Официальное письмо И.Пырьева Г.Чухраю и С.Урусевскому от 26 января 1956 года.
[15] Письмо М.Ромма Г.Чухраю не датировано.

Марютке, утешает ее, поднимает на руки, старается объяснить ей свою обиду на солдат, плевавших ему в лицо. Он ведь любил революцию, ждал ее, как невесту... Марютка смягчается. Плача, она говорит ему, офицеру, интеллигенту: «Только обидно мне, что ты такой темный». Всех, кто не принимает революцию, она считает отсталыми людьми.

Я придумал этот эпизод и был им доволен. По-моему, это было то, что надо...

Колтунов же категорически возражал. Не нравилась ему и предфинальная сцена, где поручик говорит Марютке: «Если мы сейчас в библиотеках книги будем читать, а власть оставим, вы такое на нашей земле натворите!» Его пугали такие «вредные» слова.

Что же касается эпизода, в котором герой бежит за Марюткой по берегу моря, догоняет ее, подхватывает на руки, Колтунов брезгливо морщился:

— Гриша! Это невозможно! Это было уже в сотнях фильмов.

— В кинематографе, — возражаю я, — все уже было, и дело не в том, чтобы все было ново, а в том, чтобы все было правдой. И на своем месте...

Я очень люблю мысль Пушкина — в стихе важно не то или иное удачное слово или рифма, в стихе должна быть гармония. Для меня в этом фильме была важна гармония, и я ее добивался.

Когда мы уже вернулись в Москву и я встретил Колтунова, Григорий Яковлевич сказал мне: «Гриша, я слышал, вы все же выбросили мои эпизоды и вместо них сняли свои? Имейте в виду — делиться гонораром за сценарий я с вами не буду. Официальный автор — я. Вы принципиальны, но и я принципиален...»

Для меня эта угроза была смехотворной. Я и не рассчитывал на гонорар. Важен был фильм, и я не хотел врать.

Колтунов посмотрел материал и удалился. А на следующий день меня вызвал Пырьев:

— Ты что, снимал не по сценарию?

— По-моему, так лучше.

— Да? Лучше! — вспылил Пырьев. — А ну-ка, сядь на мое место.

Я опешил. Он силой заставил меня сесть в кресло.

— Вот ты — директор и даешь дебютанту сложную постановку. Ты ему веришь, за него отвечаешь... Заседает уважаемый художественный совет, изучает сценарий, утверждает его. А он — едет в экспедицию и снимает свои эпизоды! Как бы ты реагировал на моем месте?

— Посмотрел бы и сказал, хорошо это или плохо...

— Что?! А ну-ка, встань с этого места. Заслужить надо, кошечка! — Была у него такая поговорка. И уже вслед мне добавил:

— Отдадим тебя под суд за перерасход средств.

Честно говоря, я не испугался. Под суд так под суд. И продолжал работать. Сдавать-то фильм надо. Когда идет работа в монтажной, кажется, ничего уже не видишь, кроме своих недостатков. Но потом, когда всё вдруг начинает жить в монтаже, в звуке... Рождение фильма — это такая радость!..»

Летом 1956 года Чухрай заканчивает работу над «Сорок первым». Все треволнения этого оказавшегося столь тяжелым для него года оставались позади...

«Поначалу я очень верил в картину... У меня создалось впечатление, что что-то получается. Но когда дело уже подходило к концу и нужно было показывать фильм художественному совету, я уже ничего в нем не видел, кроме огрехов и своих профессиональных ошибок. Мне казалось, что все их заметят, и было стыдно, горько, тяжело»[16], — признавался он впоследствии.

«...Я так волновался, что не пошел смотреть фильм на художественный совет. Остался ждать в предбаннике. Сижу, думаю: «Вот они сейчас смотрят, а что будет потом?»

Слышу — раздаются последние музыкальные аккорды. Меня стала бить лихорадка. Наконец дверь открывается. Выходит Пырьев. Бледный, как мне показалось. Идет ко мне. Я встал навстречу. Ну, думаю, сейчас «врежет», но оправдываться не буду... А он подошел, смотрит... А потом вдруг обнял меня и расцеловал. Я ничего не понимаю. Он повел меня в свой кабинет, вынул из ящика стола какую-то записку...

— Это тебе подарок.

Я вышел из кабинета. Смотрю — записка от Колтунова. Это послание я запомнил наизусть: «Только что я посмотрел фильм молодого режиссера Григория Чухрая, снятый по моему сценарию. Должен официально заявить, что под этой грязной белогвардейской стряпней я не поставлю своего честного имени».

Я не думаю, что фильм ему не понравился. Потом он очень гордился этой работой. А тогда, скорее всего, просто напугался».

---

[16] Стенограмма заседания худсовета «Мосфильма» по обсуждению фильма «Сорок первый» от 10 августа 1956 года. — РГАЛИ, ф. 2453, оп. 3, ед.хр. 1126, л. 33.

«Сорок первый»

Колтунов поторопился... Собравшиеся решать судьбу картины встретили ее хорошо. Не обошлось, конечно, без замечаний и оговорок, которые в иные времена действительно могли бы превратиться в достаточно серьезные обвинения. Но в феврале 1956 года состоялся XX съезд партии, и сама идеология за время, пока снимался фильм, успела измениться.

Режиссер же, привыкший каждый этап брать с боем, казалось, сам того не ожидал.

«Я так взволнован, что мне трудно говорить. Тут было сказано много хороших, теплых слов. Их радостно слышать, и немного неудобно... То, что картина получилась, для меня, как ни странно, оказалось неожиданностью»[17], — так начал Чухрай свое выступление, завершившее обсуждение «Сорок первого».

«Меня должны были судить. Но после этого просмотра все перевернулось. Художественный совет постановил работу одобрить и представить на утверждение в Главное управление по производству фильмов.

Пырьев показал картину в Комитете по кинематографии. И не только показал, но и всячески защищал. Там высказывались сомнения, социалистический ли это реализм и хорошо ли оправдывать любовь к врагу. Затем Иван Александрович даже позвонил Хрущеву и сказал, что хочет представить ему картину, снятую на «Мосфильме». Я при этом не присутствовал, но мне рассказывали, что Хрущеву фильм понравился. А когда САМ сказал, что это хорошо, то, уже не опасаясь, все стали делать реверансы...».

В Заключении Главного управления по производству фильмов казавшееся прежде сомнительным с точки зрения идеологии преподносилось теперь как «наиболее близкое моменту» и правильное:

«Фильм «Сорок первый» создан в лучших традициях нашей общей кинолетописи о гражданской войне. В нем продолжена линия изображения гражданского подвига солдат Революции и снова вырисовываются благородные образы мужественного и одержимого, в лучшем смысле этого слова, в своем революционном порыве и долге народа.

Но, сохранив этот боевой революционный пафос, свойственный многим нашим прежним историко-революционным картинам, фильм «Сорок первый» несет в себе и новое отличительное качество. Герой революции показан в нем не только в своем гражданском подвиге и революционной непримиримости, не только в трудной борьбе за новую жизнь и нового чело-

[17] Там же.

века. Авторы фильма показывают простого бойца революции, ее рядового солдата во всей многогранности его человеческого характера, в сложности его психологии, в противоречивости чувств. [...] Следуя за Лавреневым по пути проникновения в сложный мир человеческих чувств и отношений, авторы фильма создали и качественно новый образ врага революции — это поручик Говоруха-Отрок в исполнении артиста Стриженова. Белогвардейский офицер, которого полюбила Марютка, не является в фильме неким условным обозначением классового врага [...], не лишен в фильме человеческих чувств и поступков, он искренен в своей любви к Марютке»[18].

Мало того, что фильм был оценен положительно с точки зрения политической. В Заключении он еще и ставится в пример остальным как произведение, которому следует подражать. Причем основной упор был сделан даже не на идейной значимости, а на чисто эстетической удаче авторов.

«В настоящий момент, когда на экраны выходит много серых, посредственных фильмов, не поднимающихся над уровнем натуралистического бытописательства, фильм «Сорок первый» [...], отличающийся своеобразием художественного мышления авторов и имеющий поэтому оригинальное стилевое решение, имеет сейчас для нашей кинематографии особую эстетическую ценность»[19].

Основной вывод, сделанный Главным управлением по производству фильмов, состоял в том, что на эту картину можно сделать ставку:

«Постановщик фильма — молодой режиссер Г.Чухрай и весь съемочный коллектив вложили в свою постановку много истинно творческого труда и создали фильм важного идейного звучания, самобытный и яркий по своей художественной выразительности. Им удалось создать произведение очень жизненное и правдивое, но в то же время и поэтичное, полное внутренней страстности, эмоциональной наполненности, несущее в себе большие и настоящие художественные обобщения»[20].

В октябре 1956 года «Сорок первый» выходит на экраны страны.

Перелистывая вырезки из периодических изданий того времени, невольно приходишь к выводу, что только ленивый не писал тогда о картине Чухрая. Вот только некоторые названия газет, отозвавшихся на появление фильма: «Туркменская весна», «Красный Курган», «Полярная правда», «Бургская заря», «Цемент», «Биробиджанская звезда», «За радяньский фильм», «Рабочая Балахна», «Ленинская Шатура», «Красный Север»... Только областных — более сотни названий.

В одних газетах фильм хвалили за то, за что в других (очень осторожно) поругивали. Работу оператора отмечали все и безоговорочно; режиссера хвалили за первую большую удачу, может быть, иногда, особенно в центральных изданиях, слегка покровительственным тоном, но в положительной оценке все были единодушны.

Основным предметом спора на страницах печати стала трактовка образа Марютки в исполнении И.Извицкой. С бойцами отряда, с белым офицером все было понятно. Но вот Марютка не давала покоя критикам. «Комсомольская правда», к примеру, писала, что «только самый финал вызывает возражения, несмотря на то, что сделан близко к Лаврене-ву. [...] Не правильнее ли было оборвать фильм на Марютке, пускай окаменевшей от горя, но не унижающей себя раскаянием?»[21].

Финал фильма действительно оставлял слишком большие возможности для толкования: что выше — любовь или «веление революционного долга»?

«Что же нас захватывает, волнует, трогает в этой картине, воскрешающей один из эпизодов гражданской войны? Может быть, предельный драматизм событий, не позволяющий шелохнуться до последнего кадра, до того, как вспыхнет свет в зале? Может быть, необычайность, даже исключительность ситуации?! [...] Трагедия прекрасной, быстротечной любви, ярко вспыхнувшей и скоро безвозвратно погибшей? Нет, не только это! Тогда, может быть, красота чистой, ясной, глубокой, жаждущей правды и счастья души?..»[22].

Наиболее точно выразила суть претензий к образу главной героини Н.Зоркая в «Литературной газете»:

«Трогательно, задушевно передает И.Извиц-

---

[18] Заключение по фильму «Сорок первый» Главного управления по производству фильмов от 17 августа 1956 года, с. 2—3.
[19] Там же, с. 5.
[20] Там же, с. 1.
[21] Юренев Р. Драма любви и долга. — «Комсомольская правда», 1956, 30 октября.
[22] Орлов В. Повесть о чистой душе. — «Труд», 1956, 12 октября.

кая детскую непосредственность Марютки, покоряет простотой и цельностью натуры [...]. Но нет у Марютки—Извицкой ожесточенности и грубости от долгих лет беспросветного труда, и рыбацкое словечко «рыбья холера» звучит слишком нарочито. А в какой-то момент в сценах на острове вообще пропадает красноармеец Марютка и появляется «абстрактная» лирическая героиня»[23].

Марютка действительно была убедительно сыграна в любовных сценах, солдат же из Извицкой не получился.

Как мы помним, актриса с самого начала категорически не устраивала режиссера, и Чухрай стал ее снимать лишь по настоятельному требованию художественного совета. Когда же Пырьев увидел первые отснятые материалы, он переменил свое мнение и «очень ругал Извицкую».

Официальное письмо, в котором критиковалась Изольда Извицкая, очень напоминает строки рецензий, публиковавшихся впоследствии в прессе: «Почти во всех сценах она выглядит одетой барышней, а не рыбачкой и неутомимым бойцом отряда. Не чувствуется ее характер — резкий и прямой, нет решимости и суровости. Голос Марютки звучит слишком высоко, нежно и женственно»[24].

Такая оценка безусловно давала режиссеру возможность отказаться от исполнительницы. Но Чухрай этого не сделал. Очевидно, что-то стало привлекать в ней автора, отвечать его внутреннему пониманию картины, каким оно складывалось в процессе съемок. На советском экране до того царствовал один образ русской женщины — той, что «коня на скаку остановит, в горящую избу войдет». Чухраевский же «Сорок первый» фактически был первым фильмом о любви, подчас откровенно сентиментальным. Революция, классовая борьба — все это оказывалось в нем лишь поводом для завязки любовного конфликта, фоном, не будь которого, драма превратилась бы в идиллию.

Совершенно очевидно, что такое смещение акцентов не было заранее запланировано. Эта любовь была чем-то новым в советском кино, и раскрытие ее на экране увлекало авторов более всего...

«Когда мы снимали картину, я ставил перед собой, если можно так сказать, какие-то профессионально-эстетические цели... Я пытался построить картину музыкально. Но не в том смысле, что в нем много музыки... Фильм должен был стать музыкальным по ритмам монтажа, по своему развитию... Свою давнюю симпатию к такому поэтичному, музыкальному построению я сохранил до сих пор».

Режиссерский принцип, который можно было бы назвать «эмоциональным монтажом», с особой силой проявился в эпизоде, где поручик рассказывает Марютке историю Робинзона Крузо, после чего, собственно, и случается их короткий роман. Вся сцена смонтирована в очень быстром темпе. Кадры, подобно волнам, набегают друг на друга. Картинка кружится, огонь в очаге совмещается с крупными планами героев, лица которых окружены какими-то фантастическими бликами. Здесь абсолютно отсутствует какая-либо прямолинейная, формальная логика. Нет рассказа о Робинзоне, нет реальности происходящего, зато на уровне ощущения зрителю становится понятен чисто женский порыв героини. Этот порыв не мотивирован сюжетно. Режиссеру достаточно было эмоционально передать движение души героини — и всякая банальная мотивировка оказывалась ненужной.

«Важно было передать очарование сказочности, какого-то небывалого рассказа о том, о чем она и предполагать-то не могла, — не содержание эпизода, а его эмоциональное для нее звучание... Люди часто поступают под воздействием чувства. [...] Вот закружилась голова, и он предстал перед ней каким-то романтичным в блеске этих звезд, и она его поцеловала, и все совершилось так, как это всегда бывает у людей. И мне это было очень дорого, потому что я считаю, что человек — это действительно прекрасно, и придуман он здорово, и ничего особенного в этом смысле не нужно выдумывать»[25].

Правда жизни, которую режиссер мечтал вернуть на экран, оказалась такова, что внутренний мир героев вытеснил в конце концов из поля его зрения все ненужное, оставив лишь их самих, их человеческую суть и чувства...

Эта новая правда требовала новых выразительных средств. Оказалось, что о простых вещах кинематограф может говорить поэтическим языком.

---

[23] З о р к а я Н. «Сорок первый». — «Литературная газета», 1956, 20 октября.

[24] Официальное письмо студии Г.Чухраю и С.Урусевскому за подписью главного редактора И.Маневича не датировано.

[25] Стенограмма обсуждения фильма «Сорок первый» от 23 марта 1957 года, с. 69.

МИХАИЛ КОНОВАЛЬЧУК,
СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ

Странник (Иисусова молитва)

Сценарий «Странник (Иисусова молитва)» по книге «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу» написан С.Сельяновым и М.Коновальчуком для режиссера Н.Макарова. Этот творческий союз сложился в пору, когда снимался «День ангела». То была своеобразная культурная акция кинематографического андеграунда, оформившаяся в «манифест поколения». С тех пор каждый из этих трех четко обозначил свое творческое лицо. Сергей Сельянов снял знаменитый «Духов день» и «Время печали еще не пришло». Михаил Коновальчук в соавторстве с режиссером написал сценарии этих картин, участвовал во многих кинопроектах «Ленфильма». Николай Макаров тоже шел своим путем. Но все трое не терялись, не уединялись друг от друга — как это чаще всего бывает под напором житейских обстоятельств, индивидуальных поворотов судьбы. Эти трое по-прежнему вместе или где-то близко. Имя Николая Макарова — режиссера будущего фильма давно на слуху у кинематографистов.

Его документальная лента «Земля и вода» (о «повороте рек») стала объектом острой схватки между перестроечной критикой, вгиковским официозом и почвенниками-русофилами. С тех пор, казалось, след этого режиссера затерялся в диких джунглях продюсерского кинематографа, где почти невозможно найти денег на авторский проект. Но не так давно я для себя выяснил, что Макаров работает и, вопреки всему, идет своей дорогой.

Довелось убедиться в этом, посмотрев на кассете материал фильма «Старец». Но, воссоздавая на экране житие Серафима Саровского, режиссер столкнулся с тупым и агрессивным непониманием. В результате негатив фильма арестован продюсером, а конфликт до полной безысходности замотан по судам[1].

Новый сценарий — «Странник» — создан по мотивам одного из безымянных памятников русской духовной литературы. «Откровенные рассказы странника духовному своему отцу», написанные во второй половине прошлого столетия, гипотетически приписываются и игумену Тихону (настоятелю одного из монастырей Нижегородской или Владимирской епархии), и старцу отцу иеросхимонаху Амвросию Оптинскому, и Феофану Затворнику Вышенскому. «Рассказы» распространялись по России и в рукописном виде, и печатно. Главный вопрос этого сочинения: что есть русская святость, «сердечная внутренняя молитва», в поисках которой бродит Странник?

«Если спросить кого-либо о йоге, получим более или менее вразумительный ответ. Но что такое «непрестанная», или «умная», или «сердечная внутренняя» молитва?

А между тем, это тот духовный опыт, что достался Руси в наследство от православного Востока вместе с крещением. Именно в нем основа и держава православной мистической традиции. Монастырской, монашеской России — сокровенной от св. Сергия до св. Серафима и Амвросия.

---

[1] Подробно об этом см. в «Искусстве кино», 1995, № 4. — *Прим. ред.*

Идет Странник по бесконечным дорогам Руси, по святым местам, по монастырям, из века в век, по горизонтали и по вертикали...
Что есть нищий бесприютный странник, настолько традиционная и близкая сердцу русскому фигура, сколь и загадочная в своем полном нестяжании и отрицании материального? Не в ней ли сокрыто то самое таинство и парадоксальность русской души, погруженной в бесконечные просторы? Не актуальна ли она сегодня, когда камни разбросаны и от «сокровенного человека» остаются только обломки?
Картина вряд ли легко ответит на эти вопросы. Скорее еще раз загадает вечную загадку — загадку Человека».
Это цитата из синопсиса сценария «Странник», написанного Николаем Макаровым. Кому-то подобный замысел в проекции на современный кинематограф покажется архаичным, кому-то — принципиально неосуществимым. Но сам сценарий убеждает в обратном. В тексте нет никаких признаков узкоспецифичного церковного языка, нет ни фанатического надрыва, ни высокопарности. Живые картинки из жизни образуют рискованный сплав реализма и лубка — мир просторный и универсальный, но вместе с тем проникнутый сугубо русской пытливостью и простодушием.

Андрей Плахов

Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут... ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше.

Мф., 6.19

Я по милости Божией человек-христианин, по делам великий грешник, по званию бесприютный странник, самого низкого сословия, скитающийся с места на место. Имение мое следующее: за плечами сумка с сухарями да за пазухой Священная Библия, вот и все.

В двадцать четвертую неделю после Троицына дня пошел я в церковь к обедне, читали Апостол из Послания к Солунянам, зачало 273, в котором сказано: непрестанно молитеся. Это изречение особенно вперилось в ум мой, и начал я думать, как же можно непрестанно молиться, когда необходимо нужно каждому человеку и в других делах упражняться для поддержания своей жизни? Думал, думал, не знал, как решить.

Что же мне делать?

Пошел я по церквам, где славились хорошие проповедники, и много слушал хороших проповедей о молитве, но нигде не услышал, как дойти до непрестанной молитвы и как творить ее. Посему я уже не стал слушать публичных проповедей, а решился с помощью Божией искать опытного и сведущего собеседника, который растолковал бы мне о непрестанной молитве по неотступному влечению моему к сему познанию.

I

Дорога раздвоилась. Одна тропинка уходила вниз по косогору, а другая прижималась к лесу. Я подумал — и пошел по опушке. Стоял июль. Солнце клонилось к закату. В поле было еще совсем светло, а в лесу смеркалось, темными красными огнями в траве светилась земляника. Вдруг из-за куста раздался стон.

Я прислушался, раздвинул куст и отпрянул: передо мной стояла корова. Печально посмотрела она на человека и кротко промычала, словно застонала.

Я похлопал по крутому коровьему боку.

— Где же твоя хозяйка-то? У-у, вымя у тебя полное.

Я присел сбоку и принялся сдаивать молоко на землю, освобождая скотину от бремени. Она благодарно косилась на меня. Сдаивал я одной рукой, вторая у меня плохо действовала.

Белый молочный ручеек просочился под хвоей, под травами и подполз к большому муравейнику. Он уже закрылся на ночь, и только несколько гулящих муравьев забегали в страшном переполохе.

Корова радостно замычала.

— Пойдем, — сказал я, — а то съедят тебя волки.

Корова покорно пошла за мной.

Еще больше склонилось солнце к закату, когда на нас наткнулся парнишка-пастушок. Я решил не звать его, не пугать. Он некоторое время перебегал за деревьями, боялся, а вдруг мужик не отдаст корову. Но потом выскочил наперерез.

— Это наша корова. У нее метка на ляжке.

— Вот хорошо-то! Я уж думал, нам с ней до самого Ерусалима вместе идти.

Пастушок, завладев коровой, почувствовал себя уверенней.

— А ты в Ерусалим? — по-свойски спросил он. — Это тебе не в ту сторону. Ты ж на север прешь.

Мне стало смешно — малец наверняка знал, как пройти в Ерусалим.

— А скажи — в ваших местах барин есть — очень богомольный человек? Знаешь дорогу?

— Там, — показал пастушок за чернеющую полоску леса, — пять верст его усадьба. А ты на, возьми сухарей, — покровительственно сказал он и выгреб сухари из сумки.

— А и возьму! — ответил я. — Спаси тебя Бог.

Пастушок подождал, пока я отойду и, вкладывая всю горечь трехдневных поисков, треснул корове между глаз.

— У, злыдня!

Уже в виду был дом барина, да тропинка вдруг пропала, сошла на нет, затерялась в траве и кустарнике. Пошел я напрямки, с немалым трудом продрался через запущенный парк и вдруг оказался прямо перед барином, который был мне надобен.

— Какую имеешь до меня нужду? — строго спросил барин.

Он сидел на небольшом камне недалеко от пруда. Красные отсветы от заходящего солнца ложились на его лицо. На голове его была большая плешь, длинные рыжие волосы спускались на воротник, а лицо будто резано из твердого дерева. Взгляд глубокий и многознающий, но тревожный.

Я поклонился ему и сказал:

— Я слышал, что вы человек богомольный и разумный, потому и прошу вас, ради Бога, растолковать мне, что значит сказанное у Апостола: непрерывно молитеся, и каким образом можно непрерывно молиться? Никак я этого понять не могу.

Барин долго-долго смотрел на меня, потом сказал:

— Вот святая Русь... — Помолчал и сказал так: — Я знаю, как непрерывно молиться. Но тебе этого не скажу. В молодости я сильно веровал и овладел искусством Иисусовой молитвы, а она и есть сердечная и непрестанная молитва. А потом пришлось мне отвыкать, а отвыкать от этого — все равно что как из рая переселиться на нашу грешную землю.

Тут в пруду что-то нехорошо плеснуло, и мне почудилось, что от купальни проплыла русалка с голой спиной и распущенными огненными волосами.

— Зачем же отвыкать от такого сладостного дара? — тихо спросил я.

— Да понимаешь ли, чего ищешь? — барин на мои слова пришел в волнение. — Зачем смущаешь, да кто ты?

— Евгений... — как будто ветер донес женский голос от воды. Барин не ответил, а только заволновался.

А я стоял смиренно, но настойчиво пред барином.

— Идем со мной! — приказал барин.

Пошли мы через двор к пруду, там, где была купальня. Уж стемнело.

— Стой здесь и не сходи с места, что бы ни случилось, — прошептал он. А сам отошел.

Тихо было вокруг, лишь раздавался нехороший плеск.

— С нами крестная сила, — прошептал я и больше вымолвить ничего не смог: прямо на меня плыла русалка. Она стала выходить на берег, с огненными волосами, но вместо хвоста оказались две полные ноги. Увидев меня, пошла прямо на меня.

— Евгений, — и что-то еще проклекотала на непонятном языке.

Я не выдержал данного барину слова: бросился со всего духу бежать. Только повторял про себя быстро-быстро: «Господи, помилуй!» Помню только, что слышал за спиной раскатистый баринов хохот и заливистый, колокольчиком — русалочий...

Выскочил я на поляну да лег спать, еле успокоив молитвой сердце.

Проснулся, когда лучики щекотать меня стали. Смотрю, корова пасется, вздыхает невдалеке. И пастушок спит.

— Что ж ты домой-то не идешь, брат? — разбудил я его. — Ведь отец, небось, бить будет.

— Да бить будет однова, — поднялся, зевая, отрок. — Что день нету меня, что неделю.

— Корова-то мучается недоенная.

— Я сдоил. Как телок, сам попил. А я вот что, — загорелся пастушок, — я с тобой в Ерусалим схожу!

— Шел бы ты, брат, в деревню.

— А нам в одну сторону! Я только малость крюка дам! — малец был готов уже идти. — А потом в деревню.

— Нет, брат. Это надо морем плыть. Куда тебе с коровою. Ты уж отведи ее. А потом нужно все молитвы наизусть знать, а то не впустят тебя.

— Ладно, — согласился со мной пастушок. — В другой раз.

Мы распростились.

Шел я долго.

Прошел верст двести. Плохо спал, все размышлял: что же есть молитва сердечная? Или умная, как я еще слыхал...

Только все как подыму я голову, так коршуна вижу. Вот странно.

Нагнал меня тоже странник, как и я, из простых.

Солнце палило, а он шел быстро-быстро: только что я оборачивался — никого на всей дороге, а тут слышу сзади: топ-топ-топ.

Поздоровались, пошли рядом. Он низенький, дородный, как колобок, глаз острый, бороденка под губой чернеет, бывалый человек, по всему видно, хотя и совсем не стар.

— Я, — говорит попутчик, — из Тобольска в Соловки поспешаю. А ты куда путь держишь?

— На юг, к морю... А вообще-то хожу по Руси, ищу, кто бы мне растолковал про непрестанную сердечную молитву.

— Так я тебе щас помогу!

Я ушам своим не поверил. Остановился как вкопанный.

— Слушай, — говорит он, а сам, неугомонный, то с одного боку забежит, то с другого заглянет. Вьюн такой. — Непрестанно молитеся, говорит святитель Дмитрий Ростовский, должно так уразуметь: ум должен быть всегда вперен в Бога и непрерывно ему молиться. Иисусова молитва следующая: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя!» Вся премудрость, чтобы повторять ее непрерывно. Вот, посмотри!

И мой попутчик быстро-быстро зачастил слова молитвы.

Я тоже прошептал вслед за ним эти сладостные слова и спросил:

— А как же есть и спать?

— Кто уж на это пустился, — объяснил он мне, — тому не надо уже ни есть, ни спать. Вся его жизнь молитвой держится, ни в чем он не нуждается. Иисусова молитва есть беспрерывное, никогда не перестающее призывание Божественного имени Иисуса Христа устами, умом и сердцем при воображении всегдашнего Его присутствия, при всех занятиях, во всяком месте, даже и во сне. Так-то в «Добротолюбии» написано. Понял теперь?

— Отчего же все люди так не живут?

— Слаб человек. К чревоугодию приучен, к лености, к сладострастию. Поесть-попить дай вволю, и никакого рая не надобно. Да и не всякого Иисусова молитва на свои крылья подымет. Меня вот не подняла, грешного.

Попутчик мой сокрушенно вздохнул, опустил голову, как будто ждал чего-то.

Я тотчас вынул из своей сумы сухари и протянул своему учителю.

— Возьми, брат. А мне они уже не надобны.

Он степенно поклонился, сложил сухари к себе и быстро сказал:

— Я там у тебя и Библию приметил. Так она тебе теперь тоже ни к чему. В Иисусовой молитве вся премудрость мира сосредоточена, будто в свиток свернута. Давай ее сюда.

Но с Библией, моей отрадой, оставшейся мне от юности, я уж не смог расстаться.

— Но смотри, — строго сказал мой попутчик, — если уж пустился на это дело, то останавливаться и пятиться нельзя, а то Господа обидишь.

Я только кивнул ему, я уже и забыл про все и совсем не удивился, не найдя спустя малое время рядом с собой моего спутника. Я шел и повторял: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя!»

Вскоре попалось на моей дороге большое село, и всех я привел в изумление, поскольку люди спрашивали меня о чем-то, зазывали в свои дома, подносили хлеба в дорогу, я же, боясь сбиться, никому не отвечал, ни на кого не смотрел и прошагал по улице, как солдат на смотре.

За мной увязались деревенские мальчишки, дразнили меня и так расшалились, что нечаянно толкнули меня, и я покатился с высокого откоса прямо в реку. Но, несмотря на такую неожиданность, я ничуть не сбился и, даже переплывая реку, повторял слова молитвы. Радостно было у меня на душе.

На четвертый день я стал сам не свой: свет в очах померк, голова тряслась, как у древнего старика, язык распух и лежал во рту, как бревно. Но я все шел, как заведенный, и твердил молитву, а руки и ноги мои болтались безо всякого порядка, как будто были на шарнирах. Понял я, что приходит мой конец, упал на дороге, и одна только мысль билась, чтобы до конца твердить молитву. Поднялась дорожная пыль над моим рухнувшим телом и опять медленно просыпалась на меня.

Я очнулся в келье. Голову поднял и опять опустил — невмоготу.

Тут в углу кельи на полу кто-то зашевелился, встал и склонился надо мной. Оказалось, старичок, по виду из духовных.

— Жив-здоров? — с улыбкой сказал он. — Ну, и слава Богу!

И точеное лицо его в окладе серебряных волос будто засветилось.

— Я-то думал, пьяный на дороге лежит, оттащил в тенек. А он мне: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя». Э-э, думаю, тут другое — взвалил на закорки и притащил сюда.

Тут у меня слезы брызнули из глаз. Как сказал Старец про Иисусову молитву, так пришел я в память и огорчился: ведь не смог я удержать сокровища, мне данного, не выдержал испытания. Зачем я не умер?

Старец захлопотал, дал мне целебного питья из кружки и спросил:

— Ну, сказывай, давно ли ты научился сердечной молитве?

— Три дня, — ответил я.

Старец аж руками всплеснул.

— Да, — говорит, — брат мой возлюбленный, взял ты в руки обоюдный меч, да не за рукоять, а за лезвие,

и рубил ты им не ратников, а капусту. Макарий Великий тридцать лет, почитай, в пустыне подвизался, а ты решил в три дня дело кончить.

Но глядя на мой сокрушенный вид, Старец не стал меня больше язвить, а перекрестился и сказал:

— Успокойся, видно, до сего времени свершалось над тобой испытание согласия твоей воли на глас Божий, и даваемо было понять, что не любознательностью внешней и не безрассудной отвагой достигают небесного света. Сейчас я почитаю тебе из святых отцов о внутренней молитве и сам, сколько сил хватит, буду помогать тебе в овладении оной.

Старец вынес книгу с названием «Добротолюбие» и начал свое поучение:

— Нисколько не удивительно, что в своих странствиях ты ничего не слышал о существенном деле внутренней молитвы или слышал неудовлетворительное. Иной прекрасно рассуждает о необходимости молитвы, другой — о ее силе и благотворности, третий — о средствах к свершению молитвы, то есть о том, что для молитвы необходимо иметь усердие, внимание, теплоту сердца, чистоту мысли, примирение с врагами, смирение, сокрушение и прочее. А что такое молитва? И как научиться молиться? Об этом-то и неясно знают, и не много говорят мало знакомые с практикою и с таинственными учениями святых отцов...

По мере того как Старец говорил, голова моя яснела, и я словно просыпался к новой жизни. Все вокруг словно пропало для меня, я видел только его глаза и укладывал каждое его слово в душу свою.

— Теперь слушай — я буду читать, каким образом научиться непрестанной внутренней молитве, — Старец раскрыл «Добротолюбие», отыскал наставление св. Симеона Нового Богослова и начал: «Сядь безмолвно и уединенно, преклони главу, закрой глаза, потише дыши, воображением смотри внутрь сердца, своди ум, то есть мысль, из головы в сердце. При дышании говори: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя», тихо устами или одним умом. Старайся отгонять помыслы, имей спокойное терпение и чаще повторяй сие занятие».

Читая это, Старец сел на лавку, наклонил голову, показывая мне, как это делается.

— Но сразу с неумеренным рвением касаться сердечного входа опасно, чтобы не впасть в духовное корыстолюбие. Говори пока что сии слова устами или в уме и выполняй пока по три тысячи в день, не прибавляй и не убавляй самочинно. Путь этот долгий, и кто хочет пройти его в три прыжка, тот действует по наущению темного мира, которому ничто так не страшно, как сердечная молитва. Ступай, найди себе хорошее место да и приступай с Богом. И не касайся до завтра Иисусовой молитвы, а молись обыкновенно.

Я вышел из кельи во двор, перекрестился на церковь и огляделся. У гостиницы толпились богомольцы, и мне не захотелось идти в такое скопление народа. Подумал да и пошел в сторону, рассчитывая отыскать уединенного пристанища.

Показалось мне, что заметил я среди богомольцев моего попутчика с бородкой — стаскивал с экипажа чемоданы какого-то господина да и тащил их в гостиницу. С ним встречаться мне очень не хотелось, и я, почувствовав, что он устремился ко мне, поспешил скрыться — огородами прочь за околицу.

Я пошел напрямик в лес, никого не спрашивая, — сердце мне подсказывало, что найду какое-нибудь обиталище. И точно, не прошел я и семи верст, как увидел узкую тропинку, вьющуюся в папоротнике. Прошел по ней сажен двести и оказался в редком солнечном березняке, а там заметил и добротную землянку над оврагом. Из землянки торчала печная труба, а дверь была приперта снаружи поленом — видно, хозяина не было на месте. Я пошел дальше и совсем рядом нашел еще одну землянку, старую, полуобвалившуюся, но вполне годную для жилья. Так она мне понравилась, что я тут же расположился в ней, рассудив, что никому не помешаю.

По дну оврага бежала речушка: дно у нее песчаное, по берегам сидели расписные жабы, а над журчащей водой метались синие стрекозы. Вот поперек течения, важно держа голову, проплыл уж. Как же у Господа все прекрасно устроено!

Я собрал в свою суму прибрежных камешков числом ровно в три тысячи. Нелегкая собралась ноша, а все ж в мою суму все они поместились. И такие красивые были среди них — так бы и разглядывал. Как дитя я бывал иногда, ей-Богу!

Утром я сел в позу, указанную Старцем, и прошептал: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя!» И переложил один камешек из сумы на землю. И так три тысячи раз. Для меня будто один миг прошел, словно солнце, выпущенное пращой, вылетело с востока и прилипло к зениту. Восходило солнце и заходило, а я перекладывал камешки, которые служили мне вместо четок. Они теплели и теплели в моих руках, а к вечеру мне даже казалось, что они неясно светятся в темноте.

Однажды рано поутру как бы сама разбудила меня Иисусова молитва, будто толкнула под язык, и в тот день с легкостью окончил я двенадцать тысяч молитв в ранний вечер. Так пошло и дальше.

Вечером из-за осины вышел могучий человек средних лет с собакой.

— Кто ты? — говорит.

— Странник, — с поклоном ответил я, — хожу по святой Руси.

— А как сюда зашел?

— Добрый схимонах из соседней пустыни наставляет меня в непрестанной молитве, а в тамошней гостинице я жить не хочу, очень людно. Да и не разрешат в гостинице больше трех дней оставаться. Вот я и пошел в любую сторону в надежде найти себе пристанище на лето. А ты зачем здесь находишься?

Мы расположились у его землянки, где горел костер. Здесь же легла и собака. Хозяин разломил хлеб, налил мне воды и рассказал, кто он и зачем живет.

Рассказ полесовщика

— Я полесовщик и стерегу этот лес, проданный на срубку. Ем только хлеб, что мне носят из деревни, да пью воду, и так уже десять лет. А был я в своей деревне не последний человек, имел мастерство, красил кумач да синил крашенину и жил в довольстве, хотя и не без греха: много обманывал по торговле, божился понапрасну, ругался по-матерному, напивался, дрался да и девок не пропускал. Был в нашем селе старый дьячок, у которого была старинная-престаринная книжка о Страшном Суде. Он, бывало, ходит по православным да читает, а ему за это дают деньги; хаживал он и ко мне. Бывало — дашь ему копеек десять, да вплоть до петухов. Вот я работу делаю, а он читает, какие нам будут муки в аду, как изменятся живые и мертвые воскреснут, как Бог сойдет судить, как Ангелы в трубы затрубят, и какой огонь, смола будут, и как червь грешников станет есть. И вот один раз слушал я, и стало мне страшно: уж мне-то муки не миновать! И стал я душу спасать: бросил свой промысел, избу продал, пошел в полесовщики, с тем чтобы мир давал мне хлеб, одежду да восковые свечи на богомолье. Вот и живу здесь — каждую ночь встаю до первых петухов и до свету кладу земные поклоны, когда молюсь — затепливаю до семи свечек перед образами. Днем же, когда обхаживаю лес, ношу вериги в два пуда на голом теле. По-матерному не бранюсь, вина и пива не пью и не дерусь ни с кем, баб и девок теперь не знаю. Да вот в чем дело, осенью, как отработаются мужики, то наедут сюда человек двести работников и этот лес срубят, тогда мне здесь будет нечего сторожить, да и тебе не дадут жить здесь.

— А под конец нападают на меня неотступные мысли, — встрепенулся он. — Бог знает, грехи-то отмолишь ли, а жизнь-то такая трудная. Да и правда ли в книжке написана? Где, кажется, воскреснуть человеку? Иной уже умер лет сто или больше, его уже и праху-то нет. Да и кто знает, будет ли ад или нет? Ведь никто с того света не приходил, не рассказывал. Может быть, книжку-то написали попы да начальники, чтобы устрашить нас, дураков, чтобы мы жили поскромнее. Здесь, на земле, живешь в трудах и ничем не утешишься, и на том свете ничего не будет, так что же из этого? Не лучше ли хоть на земле-то пожить попрохладнее и повеселее? Борют меня эти мысли, не знаю, что и делать.

Я слушал рассказ полесовщика, и на ум приходили слова святых отцов: боязнь муки есть путь раба, а желание награды есть путь наемника. А Бог хочет, чтобы мы шли к Нему путем сыновним. Сколько ни изнуряй себя, какие хочешь проходи телесные труды и подвиги, но если не будешь иметь всегда Бога в сердце, то никогда не уклонишься от искушения.

И сказал я ему тогда:

— Примись-ка, брат, творить беспрестанную Иисусову молитву, это так удобно в нашем уединении. Ты скорую увидишь пользу. Не будут и помыслы безбожные приходить, откроется тебе и вера, и любовь к Иисусу Христу, узнаешь, как и мертвые воскреснут, и Страшный Суд покажется тебе так, как истинно он будет.

— Что твоя молитва? — ответил он. — У меня вериги пудовые!.. А еще, брат, хочу на медведя выйти. Посмотрим, как Бог мне поможет...

А надо сказать, что он при этом точил с обеих сторон тесак.

— Это ты Бога экзаменуешь? — воскликнул я. — Да до Бога и дело-то не дойдет — заломает тебя медведь в одночасье!

— Ан, поглядим... — пробормотал полесовщик.

Встал я и сказал:

— Прости, брат, смущаешь ты меня. Отойду я пока в сторонку.

И пошел к себе в землянку. И тут вдруг у меня сердце словно кольнуло. Я бросился вон из землянки и, еще сам не зная куда, пошел, сильно поспешая, словно звал меня кто.

Вскоре очутился в знакомом месте. Вижу — богомольцы в волнении. Бросился я в знакомую келью. Лежит мой Старец на скамье, и вид у него совсем нездешний. Служка зашикал на меня, а Старец сказал:

— Пусть подойдет.

Я подошел.

— Радуйся за меня, любимиче мой, оканчиваю свой земной путь и предаю душу в руки Господа. Слушай мое последнее пред кончиной наставление: Слава Богу, что открылась в тебе охота и легкость молитвы. Это дело естественное, приходящее от частого упражнения и подвига. Подобно как машина, у которой дают толчок главному колесу, и надо только далее оное колесо подмазывать да подталкивать. Теперь разрешаю тебе: твори Иисусову молитву сколько захочешь, как можно более. Все время бодрствования старайся посвящать молитве и уже без счисления призывай имя Иисуса Христа. Верую, что он не оставит тебя и управит твой путь. Но опасайся пока с неумеренным рвением касаться высшего, сердечного входа молитвенного, а жди знамения. Помни, что сие есть тяжелейший путь по крутой горе к вершине в облаках, за коими скрывается сладостный Горний Ерусалим. И начал ты свой путь у основания, а за спиной мешок камней, а диавол на каждом крутом обрыве прибавляет по камню и ждет, когда ты сорвешься в преисподнюю. И по мере восхождения молитвенного все более Мир будет искушать и гнать тебя. Бойся самого страшного искушения: гордыни! Ибо через гордыню многие праведники в последний миг душу свою пред Господом не

спасли! Подвергнешься и ты искушениям. Будь готов к ним. Иди и будь благословен. Возьми мои четки, они помогут. И книгу «Добротолюбие».

— Какие же искушения, батюшка? — воскликнул я, припав к его руке.

Но он уже не ответил.

В слезах вышел я от старца моего и в нечувствительности полной дошел до моей землянки, повторяя про себя молитву.

Очнулся я оттого, что услышал страшный рык и не менее страшный и грозный крик полесовщика.

Выбежав на пригорок, увидел я ужасное зрелище: медведь и полесовщик, обнявшись, катались по поляне. Медведь закусил левую руку полесовщика, обмотанную задубелыми шкурами, сгреб его лапами, так что сквозь разодранные шкуры и меж когтей хлестала кровь. А тот вонзал медведю тесак снизу в брюхо. Из брюха уже вылезали кишки, и оба, окровавленные, ослабевшие — два зверя, сцепленные предсмертной яростию, не могли уже оторваться.

Вовсю бежали к поляне мужики с топорами на помощь, но было поздно — и медведь, и полесовщик вдруг замерли и одновременно затихли. Хватка их ослабла, и только тут, с наступлением смерти, они отпустили друг друга.

Делать было нечего.

Двое мужиков уложили тело полесовщика на плечи и понесли горемычного в деревню. Остальные, связав скрюченные медвежьи лапы и продев сквозь них срубленную березку, понесли следом и медведя. Березка быстро сделалась красною.

Я перекрестил их вослед. Пошел в землянку. Вложил в котомку мою Библию, сухари, бурачок воды да драгоценный подарок — «Добротолюбие». И пошел куда глаза глядят.

Слышно только за моей спиною, как раздались первые удары топоров, и, обернувшись, я увидел, как упало первое дерево. А кучка моих камешков молитвенных, кои я перебирал, будто светилась в траве. Жалко мне было места, где посетила меня духовная радость. Да делать нечего. Надо идти...

II

И отправился я по горней крутизне.

Шел зимой, шел весной. Слава Господу, что земля у нас совсем без конца. Иногда в синь небесную засмотрюсь и иду. Пока не споткнусь и не упаду. А надо мною коршун кружит...

Однажды проходил я мимо усадьбы, вдруг чую — кусты трещат, вываливается из них кто-то громадный и кричит:

— Странник! Странник!

Гляжу я — а это барин, в самом расхристанном виде: в халате, рыжие волосы всклокочены, в руке сабля, в глазах слеза. Видно, пьян, а может, и безумен. Знакомец старый...

— Странник, помоги! — прямо задыхается он. — Христом Богом прошу, идем со мной!

И потащил меня за рукав. Он ногой двери в залу отворил и объявил громко:

— Вот она, Россия!

И на меня показывает.

А зала совсем пустая.

Он спохватился, потащил меня к другой двери, распахнул ее, и опять на меня всем показывает:

— Вот она, Россия-матушка!

В зале народ: пристав, судейские и просто господа. Все молчат, и вид у них какой-то усталый. В углу цыганы толпились, тоже на себя не похожие: не гомонили, не пели, а только один легонько на гитаре струны перебирал.

Барин подбежал к самому важному, в поддевке, видать, сибирскому купцу-миллионщику, и прямо в лицо ему говорит:

— Вот она, Россия! А не ты! — и в нос ему кукиш сунул.

Тот смотрит на барина умным усталым глазом, даже не моргнул.

— Евгений, — укоризненно сказала стоявшая рядом с купцом женщина, и я узнал ее голос. Она действительно была похожа на русалку, только черную. Хотя кто сказал, что русалки только русые. Миллионщик погладил ее по руке.

— Успокойся, — сказал он, — что ж делать...

Барин рукой взмахнул и саблей с пристава фуражку сбил. Тот замахал руками, словно на него пчелы напали.

— Вот, привязалась эта сабля! — в сердцах воскликнул барин и бросил саблю, она повисла на темляке, а он этого не заметил.

— Извини, брат, — сказал он мне. — Ступай себе с Богом!

Я повернулся, а он опять:

— Стой! — и приказывает миллионщику: — Дай ему денег!

Тот не шевельнулся.

— Из моих! — сказал барин.

— Нет больше твоих, — ответил миллионщик.

— Э-эх! — простонал барин, схватил хрустальную вазу с серебряным обручем со стола и мне в руки сунул. — Прости, брат.

Я вышел из залы, вазу у дверей поставил и пошел себе дальше. Жалко было барина, видать, подперли его обстоятельства, да Бог-то ведь зря ничего не делает, может, через свои несчастья барин и спасется.

Шел я два дня лесом, потом вышел на большую дорогу, и в сумерки нагнали меня два человека, похожие с голов на солдат.

— Это он, — говорит один другому за моей спиной.

— Ага, — говорит другой.

— Эй, — говорит один, — это ты был два дня назад у барина, и он тебе хрустальную вазу с серебряным обручем подарил и много денег дал?

— Я, — отвечаю. — Только вазу я у дверей оставил, она мне без надобности, а денег он вовсе никаких не давал.

— Врешь, мы за тобой два дня гоняемся, — крикнул один.

— Вот, смотрите, — сказал я и с готовностью открыл свою котомку, чтобы отвести их от греха, — только две книги, из которых черпаю наставление и утешение.

— Э, что с ним долго говорить! — крикнул другой, похожий на татарина, и что есть силы ударил меня дубиной по голове, так что я лишился памяти.

Не знаю, долго ли я лежал без чувств, но когда очнулся, увидел, что лежу у леса близ дороги, и сумы моей нет, только в руке моей крепко зажат обрывок веревки, на которой она была несена. Пошарил я вокруг и не нашел книг. Лишился я, несчастный, первого и последнего сокровища в моей жизни, еще не насытившись оным. Лучше бы меня совсем убили, нежели жить мне без сей духовной пищи!

Побрел я дальше, еле передвигая ноги, изнемогая от сего горя, но недалеко ушел, упал под куст и заснул.

Когда открыл глаза, подумал: это мне урок беспристрастия к вещам земным для удобнейшего шествия к небу. Мне это попущено для того, чтобы не впал в сластолюбие духовное. Господь все случаи устраивает к пользе и спасению человека. Тут и пришло ко мне укрепление в силах. «Да будет воля Твоя!» — сказал я.

И вдруг вижу — клубится пыль. Приблизились — этап колодников, ведомых под конвоем.

Этап длинный, тянется и тянется, и вдруг среди лиц — те два разбойника, что меня ограбили.

Они злобно расхохотались, увидев меня. Татарин показал на мою разбитую им же голову и глумливо крикнул:

— Э, смотрите, к Богу в рай побежал, а тот перед носом ворота запер! Какой шишка!

Все вокруг захохотали, а кто и перекрестился. Но что мне было до их глумлений.

— Я на вас зла не держу, скажите, где мои книги?

— Отчего не сказать, дашь целковый — скажем.

— Дам, ей-Богу, дам, хоть Христа ради напрошу у мира.

— В обозе твои книжки, вместе с другими вещичками. Спроси у капитана, который нас провожает.

Капитан ехал верхом да спросил меня сверху вниз:

— Неужели ты читать умеешь?

— Не только умею читать, но и писать, — сказал я, — там, на Библии, и надпись моя есть. А дороже этих книг нет для меня ничего на свете.

— Что ж, коли есть тут твои книги, я их выдам тебе, — ответил капитан, — но ты уж тогда иди с нами до ночлега, не останавливать же этап и обоз для тебя. Сам-то ты куда путь держишь?

— Сегодня решил идти в сибирские страны, к святителю Иннокентию Иркутскому.

— Ну, так это нам по пути! — и хлестанул коня.

...Никогда еще не ходил по дорогам с такой многочисленной компанией. В этапе то ругались, то смеялись, а потом даже и запели что-то лихое и одновременно тоскливое. И так слаженно запели, что один солдатик из конвоя невольно шевелил губами, как бы подпевал:

Ой вы, песни, песни вольные...

Так мы достигли к вечеру ночлежной этапной избы.

Я вошел к капитану, он сидел, разоблачившись от мундира, в очках, и листал мое «Добротолюбие». А Библия лежала рядом. Я так обрадовался, что положил дрожащие руки на книги и ощупал их, как слепец поводырей.

— Видно, ты любишь читать Библию? — спросил капитан.

Я от радости ничего не мог ответить.

— Оставайся здесь, — говорит капитан, — ночуй в прихожей, куда ж тебе ночью идти? Дайте-ка нам ужинать!

Мы сели за стол, и капитан сказал:

— Я сам, брат, аккуратно каждый день читаю Евангелие. Послушай-ка мой рассказ.

Я стал слушать капитана. На стенах избы были развешаны лубочные картинки, и «Бова-королевич» тут, и «Война кота с мышами», и другие. И все, что рассказывал капитан, поневоле представлял я как бы в виде этих картинок, только живых.

Рассказ капитана

— Я с молодых лет служил в армии, а не в гарнизоне, знал службу, и любим был начальством как исправный прапорщик. Но лета были молодые, приятели тоже, я по несчастью и приучился пить, да так, что открылась запойная болезнь. Как не пью, то исправный офицер, а как запью, то шесть недель в лежку. Долго терпели меня, наконец, за грубости, сделанные в пьяном виде, разжаловали меня в солдаты с перемещением в гарнизон. Но даже в этом несчастном состоянии не мог я пожертвовать своей страстью, а потому уже решили перевести меня в арестантские роты. Услышав про то, не знал я, что с собою и делать...

И вот раз сидел я в казарме, — продолжал капитан, — и думал: не то бежать мне, не то вешаться от позора, а при этом, заметь, больше всего хотелось вина. Вдруг вошел к нам какой-то монах с кружкой для сбора на церковь. Увидев мой печальный вид, монах подошел ко мне, да я ему все и рассказал. «Я помогу тебе, — сказал монах, — вот тебе Евангелие, и как захочешь вина, немедленно прочти из него главу, если и опять захочешь, то читай и следующую». Я говорю ему: «Где ж помочь твоему Евангелию, когда никакие усилия и никакие лекарства меня удержать не могут? Да и не читывал я никогда Евангелия и не привык я печать церковную разбирать, не пойму ничего». А он: «И не надо поначалу ничего понимать, просто читай, и все. Ты не понимаешь этих слов, да бесы-то их очень хорошо понимают и трепещут, а ведь страсть пьянственная только от бесов». Уговорил он меня, взял я это Евангелие, сунул ему несколько денег да и бросил Евангелие в сундучок. Спустя несколько времени опять зажглось у меня нутро, смерть как захотелось вина. Поскорее отпер я сундучок, чтобы достать денег и бежать в корчму, руки трясутся, сам себя не помню. И тут ударило мне в глаза Евангелие, и вспомнил я все, что говорил монах. Развернул я его и начал первую главу Матфея. Ничего не понял, дай, думаю, другую прочту. Прочел, и стало понятнее. Дай же и третью, и только ее начал, как вдруг звонок в казарме: к местам на койки. Значит, идти за ворота уже было нельзя, так я и остался.

И с тех пор при каждом побуждении к вину стал я читать Евангелие. Что дальше, то все легче, наконец, окончил всех четырех Евангелистов, и страсть к питию совершенно прошла, сделалось к ней омерзение. Теперь ровно двадцать лет, как не потребляю никакого хмельного напитка.

Все удивлялись во мне такой перемене. По прошествии трех лет опять возвели меня в офицерский чин, потом в следующие чины и, наконец, сделали меня командиром. Я женился, жена попалась добрая, нажили состояние и теперь, слава Богу, живем да бедным помогаем. Вот уже и сын у меня офицером, хороший парень. А с тех пор как я исцелился от запоя, дал себе клятву каждый день во всю мою жизнь читать Евангелие, по целому Евангелисту в сутки, невзирая ни на какие препятствия. Так теперь и поступаю.

Капитан договорил и выложил на стол свое Евангелие, оправленное в серебро.

— А вот такой книги я не встречал, — добавил он, указывая на «Добротолюбие».

— Эта книга о сердечной Иисусовой молитве, которой я привержен, — объяснил я доброму капитану.

— А что выше, — спросил капитан, — Иисусова молитва или Евангелие?

— Все одно и то же, — ответил я, — что Евангелие, что Иисусова молитва, ибо Божественное имя Иисуса Христа заключает в себе все Евангельские истины. Святые отцы говорят, что Иисусова молитва есть сокращение всего Евангелия.

— Вот и славно, — сказал капитан. — Что ж, попрощаемся перед сном грядущим. Очень ты меня утешил, и вот, прими на свою дорогу.

Он протянул мне целковый, и я взял.

Ранним утром, когда колодников только будили, я подошел к разбойникам, которые ограбили меня, сунул им целковый да сказал:

— Кайтесь и молитесь! Иисус Христос не оставит вас!

— А Магомет? — спросил татарин ухмыляясь.

Остальные смотрели на меня спросонок с недоумением и даже не успели, по-моему, сообразить, что к чему, а я уже удалился от них и вышел на большую дорогу.

Иду — навстречу мне пылит офеня с коробом. И не просто он идет, а прямо приплясывает на ходу. Сам невысокий, подвижный, как колобок, под нижней губой бороденка чернеет. Сблизились мы — ба! — да это же тот попутчик, что мне Иисусову молитву преподал негодным образом. Он увидел меня, обрадовался, заулыбался, прямо брат родной.

— Здравствуй, брат, — говорю я ему без злобы, — что ж ты мне Иисусову молитву преподал негодным образом?

Он изумленно выкатил глаза:

— А что такое?

— Да чуть не помер я от твоего учения.

Он руками всплеснул:

— С нами крестная сила! Ай-яй-яй! Как же такое случилось?

— А так, — говорю, — что не *вместо* еды и сна надо молитву творить, а *вместе* со сном и трапезой, и питьем, и другими занятиями.

— Ай-яй-яй, бестолковый я, — заохал он пуще прежнего. А немного помедлив, спросил: — Ну, а как же ты спасся от смерти? Забросил молитву?

И даже как бы радость в его голосе прозвучала.

— Нет, — говорю, — спасибо, встретился мне старец, который наставил меня как должно, Царствие ему Небесное. Вот и сейчас, с тобой говорю, а молитву в уме твержу.

— Ох-ох-ох, ну, прости меня, брат. А я ходил-ходил по Руси, а потом думаю: чего ж впустую ходить? Взял вот короб, и смотри — наторговал как наворовал.

Он раскрыл короб, товаром похвалился, денежками побрякал.

— А чтоб ты на меня сердца не держал, дарю тебе шапку — носи!

Надел на меня мужичок-колобок шапку и покатился дальше.

И я дальше пошел.

Тут и деревня показалась, решил я сухарей попросить. Да в бурачок воды набрать. А в деревне какое-то неспокойствие, и только я крайние дома прошел, как раздался крик:

— Вот она, шапка-то украденная!

И бегут ко мне мужики и бабы, все злые.

Я сразу смекнул. Не мешкая снял я с головы шапку, повесил ее на тын, поклонился извинительно набегавшим мужикам и побежал от греха в лесок. Хорошо, что долго меня не гнали.

На следующий день вошел в одно село, а там церковь каменную начали строить.

Рядом часовенка ветхая. Зашел я, помолился, причастился.

Вышел во двор — священник на меня смотрит. Я подошел к нему за благословением, а он говорит:

— Я ведь тебя помню, чадо. Лет десять назад служил я в приходе под Белевом, ты остановился у меня и провел три дня. Много ты мне тогда помогал по делам, и много мы беседовали о Писании. Теперь снова помоги: нуждается Божье дело в твоей помощи. Видишь, строится у нас новая каменная церковь. Не могу найти верного человека, который присмотрел бы за рабочими да сидел в часовне для сбора подаяний на постройку. Тебя мне Бог послал. Будешь сидеть в часовне да молиться, а там и каморка есть для сторожа.

Увидел священник по моему лицу, что немило мне это занятие, и упросил:

— Останься, пожалуйста, к весне они закончат, и пойдешь дальше. Без тебя трудно мне будет.

Священника этого я помнил и всегда тепло его вспоминал. Что ж, думаю, надо помочь. А тут еще гляжу — строительный десятник острым насмешливым глазом на нас поглядывает, видать, пройдошистый, пальца в рот не клади. Ну, остался я.

Идет зима своим чередом, а я сижу в часовне, Библию читаю, «Добротолюбие» да молюсь. То ветер завывает, то тихий снег падает, то полна часовня народу, особенно в праздник, то нет никого, на строительстве то тихо, то десятник кричит, командует.

Однажды после праздничной службы осталась в часовне крестьянская девица и долго молилась.

Я послушал и подошел к ней.

— Что ж, — говорю, — у тебя все молитвы-то перековерканы? Разве можно так?

Она сначала отпрянула — испугал я ее, а потом отвечает:

— Родители так молятся.

— А кто ж твои родители?

— Мать церковная, а отец раскольник по беспоповщине.

— Вот оно что! Вот у тебя все и перековеркалось. Пойдем-ка, растолкую я тебе «Отче наш» и «Богородице Дево Радуйся». Нехорошо ведь коверкать-то.

Вошла она в мою каморку, встала робко у дверей. Сама рослая, здоровая, смотрит на меня, как раненая лань. Я разволновался и говорю:

— А знаешь что, твори-ка ты почаще Иисусову молитву, она всех молитв доходнее до Бога, и через нее получишь спасение души.

Девица кивнула — а звали ее Акулька, — я посадил ее на скамеечке, показал все, как показал мне в свое время Старец, и так мы некоторое время молились вместе, сидя рядом, и молитва казалась мне необыкновенно сладостной.

И так не однажды было.

Со временем Акулина все молитвы выправила.

Как-то закончилась служба, собрал я с тарелок подаяние на постройку храма и вошел в свою каморку. А там стоит в углу Акулина, плачет.

Я подошел, спрашиваю:

— Что случилось?

Она не отвечает.

Я больше спрашивать не стал, сижу, молюсь, моя молитва и ее понемногу успокоила.

— Отец неволею хочет отдать меня за раскольника, тоже беспоповщинского, — заговорила она с дрожью. — И венчать будет мужик. Какой же это законный брак? — вскликнула она. — Это все равно что блуд! — Тут она оборотилась ко мне и говорит — а глаза-то горят: — Я бежать хочу! Помоги мне.

Меня в жар бросило. Я молитву в сердце творю, а сам говорю ей:

— Куда ж ты убежишь? Найдут ведь тебя. Лучше молись Богу, чтобы разрушил намерение твоего отца и сохранил бы твою душу от греха и ереси.

Она встала и пошла.

Остался я в волнении, хожу по каморке, то сяду, то встану. Тут входит священник, и я сразу к нему:

— Отпусти меня, батюшка! Вот я исполнил вам послушание, церковь, почитай, готова, — благословите меня теперь опять на уединенный путь. Вам, батюшка, известно мое устроение, мне тишина нужна для занятия молитвою, а здесь развлеченно и вредно.

Добрый священник стал меня уговаривать:

— Живи-ка, брат, с Богом, кто тебе мешает здесь молиться? Ты нужен здесь: пустяков с прихожанами не болтаешь, а церкви Божией честно доход собираешь. Это угоднее перед Богом, нежели твоя уединенная молитва. С народом-то и молиться веселей. Бог создал человека не для того, чтобы он только себя одного знал. Посмотри-ка на святых, они день и ночь хлопотали и пеклись о церкви, да и повсюду проповедовали, а не прятались от людей.

— Всякому, батюшка, Бог дает свое дарование: много было проповедников, много было и отшельников. Многие святые оставляли и сан святительский и убегали в уединенные пустыни, чтобы не смущаться среди народа, душу спасти...

— Да ведь они были святые! — воскликнул священник.

Я ответил:

— Если святые остерегались, чтобы не повредиться сообщением с людьми, то что же остается делать бессильному грешнику? Батюшка, благослови в дорогу.

— Жаль с тобой расставаться, но что делать. Да только расскажи-ка мне о твоей жизни до странничества напоследок. Давно я тебя хотел об этом спросить. А потом, так и быть, отпущу тебя.

Сели мы друг против друга, и стал я рассказывать. Удивительная вещь память человеческая, воистину Божий дар! Уж давно нет ни моего деда, ни беспутного брата моего, сгорел и сам постоялый двор, где я рос, и многое-многое другое исчезло из этой жизни, а в памяти по-прежнему эти люди ходят и говорят, грешат и каются. И сам я живу в своей памяти от трехлетнего дитяти до вчерашнего дня, как будто я матрешка.

Рассказ странника

— Моя история недлинная, — начал я. — Родился я в деревне Тульской губернии. После отца и матери осталось нас двое: я да старший брат мой. Ему было десять лет, а мне два года, третий. Вот и взял нас дедушка к себе на прокормление, он был старик зажиточный и честный, держал постоялый двор на большой дороге, и много стаивало у него проезжих. Я все время вертелся около дедушки. По праздникам ходили мы с ним в церковь, а дома он часто читывал Библию, вот эту самую, которая у меня.

Брат же мой вырос и испортился: приучился пить. В ту пору дедушка хотел приохотить его к своему ремеслу, и сначала брату это как будто нравилось. Помню, завидовал я даже ему, как он двенадцати-тринадцати лет сиживал на тройке, как ловко подбирал правую полу да засучивал ее за красный кушак. Седок-то, глядя на его юный возраст, осторожничал, поглядывал на деда и говорил: «Ты смотри, вывези меня, пострелёнок!» Да брат только посмеется да ответит важно: «Нешто впервые? Не с эдакими-де езжали». Дед только посмеивался при этом, но годов с семнадцати брат возвращался из ездок всегда пьяный. Так и стоят рядом эти две картинки: вот тринадцатилетний извозчик в кушаке важно трогает тройку с места, а возвращается уже семнадцатилетним, лошади задерганы, хрипят, сам пьяный, а то и вовсе без пристяжной.

Я тоже любил иногда подержать в руках вожжи, да по сухорукости моей неспособен был. Но еще больше хотел обучиться грамоте. Дедушка показывал мне буквы по Библии, но так их было много, что никак не мог я запомнить их. Тогда придумал я просить проезжающих, знающих грамоту, показывать мне по одной букве и растолковывать: как ее читать, как писать. Так они и остались у меня в голове каждый вместе со своей буквой: лекарь из Орла — буква «веди», офицер артиллерии — «ферт», один очень ученый человек, профессор — «ять», земский писарь — «глагол», а один громадный бородатый мужик, про которого говорили, что он разбойник и сочиняет разбойничьи песни, — он научил меня букве «рцы». Так выучил я всю азбуку, и было однажды чудесное явление. Я сидел в сенях и смотрел на наши ворота — кто выезжал из них. И из выезжающих составились слова: «Отъ Матфея». Очень меня это тогда поразило.

Были у нас не только проезжие по своим делам, но и богомольцы и странники. Один из них шел из самого Ерусалима. Заметив, что я читаю Библию, он много мне рассказывал о Святой земле. Сидели мы в горнице, и он говорил: «Был я и в Назарете, и на озере Тивериадском, и на Фаворе, и на горе Голгофской. Ступал по самим следам Господа нашего Иисуса Христа. Куда ни посмотришь — все святые места. Так мне это странно было, будто кто-то другой там ходил, а не я, не мог я по моим грехам эту Святую землю топтать!» — «А камушка какого ты оттуда не принес?» — спросил я. Он посмотрел на меня и говорит: «Камушка? Я вот думаю — зачем я кости-то свои оттуда принес? Почему не остались они там, на Святой земле? Нет, все ходят мои ноги, все ходят, — он даже сильно ударил по своим ногам, — а куда ж мне теперь, после Святой земли, идти, и зачем? Что мне теперь наши дороги после путей Святой земли? Куда идти?» — в горести спрашивал он. Не нашелся я, что ему сказать, утром он взял сухарей и пошел.

Наконец, мне стало семнадцать лет, и бабушка умерла. Дедушка стал говорить мне: вот, у нас нет хозяйки в доме, а как без бабы? Старший брат твой замотался, хочу я тебя женить. Я отказывался, но дедушка и не слушал, сказал: «Приведу». Вот как-то был я в монастырском храме, возвращался уже ночью и проходил через соседнюю деревню. А там был падеж скота, и чтобы это прекратилось, голые девки впряглись в соху и опахивали кругом всю деревню. И вот иду я, а они прямо на меня, как язычницы какие. Все же народ наш не совсем еще отстал от языческих гнусностей. Я в кусты отошел, они пробежали мимо. Под утро прихожу домой, а дедушка говорит: «Вот и невесту тебе привел». А я еще весь взволнован, я прямо отшатнулся от нее, как от беса, она даже заплакала. Но дедушка настоял, и оказалась жена доброй, степенной и ласковой. Чем-то на Акулину похожа...

А вскоре сделался дедушка мой при смерти болен. Призвавши меня, начал он прощаться и говорит: вот тебе дом и все наследство, живи по совести, никого не обманывай да молись Богу, все от Него. Вот тебе и денег тысяча рублей, попусту не трать, но и скуп не будь, нищим и церквам Божиим подавай.

Похоронил я его, а в ту же ночь братец мой подломал чулан, где хранились деньги, вытащил их из сундука и зажег чулан, а там и вся изба запылала, и двор. Так и знал я, что от денег никогда ничего хорошего не бывает. Мы с женой едва выскочили из окошка, в чем спали, и только сумели прихватить с собой Библию. Смотревши, как горел наш дом, мы между собой говорили: слава Богу, хоть Библия-то уцелела, хоть есть чем утешиться нам в горе!

Остались мы наги и босы, кое-как в долг поставили маленькую избенку да и стали жить. И так мы ладно жили, но случилось несчастье: жена моя занемогла сильной горячкой и, причастившись, на девятый день скончалась. Остался я один-одинешенек, делать ничего не мог, такая напала на меня грусть по жене, что не знал, куда деваться. Как, бывало, войду в свою хижину да увижу ее одежду, или платок, или вязанье незаконченное, так и взвою да упаду без памяти. Не мог более переносить тоски моей, живя дома, а потому продал свою избушку за двадцать целковых, деньги роздал нищим, взял свою любезную Библию и пошел куда глаза глядят. С тех пор вот уже тринадцать лет безостановочно странствую по святым местам. Обошел много церквей да монастырей, а теперь все уже более скитаюсь по степям да по полям, в уединении. Не знаю, благоволит ли Господь добраться до святого Ерусалима?

— А сколько же тебе от роду?

— Тридцать три года.

— Возраста Христова!

Распростился я со священником.

Вышел из часовни еще затемно и пошел по дороге. С удовольствием вдыхал я вешний дорожный воздух и шел быстро-быстро. Ноги сами неслись. Видно, застоялись за зиму.

Зима эта много дала мне: читал я «Добротолюбие» и упражнялся непрерывно. Стал я отчасти понимать сокровенный смысл Слова Божия. Мне начало открываться:

что такое Потаенный Внутренний Сердца Человек,
что Царствие Божие Внутрь Вас Есть,
что Будете Во Мне,
что Даждь Ми Твое Сердце,
что значит Облечься Во Христа,
что есть Обручение Духа В Сердцах Ваших.

Когда при сем я начал молиться сердцем, не замечая уже и дороги, все окружающее представилось вдруг в восхитительном виде! Дерева, травы, птицы, земля сама, воздух и свет — все как будто говорило мне, что существует для человека, свидетельствует любовь Божию к человеку и воспевает славу Создателю.

И я понял вдруг, что называется в этой чудесной книге «Ведением Словес Твари», и увидел способ, как можно разговаривать с творениями Божиими...

...Вдруг сзади шум, грохот — не успел я обернуться, как пронеслась мимо кибитка, запряженная тройкой соловых рысаков.

И унеслась, растаяла в предрассветной мгле, только я ее и видел. Чуть было не сбила ведь меня, грязью всего обдала.

Вскоре подошел я к деревне и тут же у околицы увидел ту самую тройку с кибиткой. Пошел я прямо к ней, чтобы выговорить хозяину за лихую езду. И что же? Слышу два знакомых голоса: девка говорит и мужик.

— Поехали, поехали, — просит девка. — Догонют ведь.

— Щас, щас, тронем, — отвечает возница. — Вишь ты, ось проклятая...

Подхожу ближе и вижу Акульку и моего старого знакомца, мужичка-колобка с черной бородкой под губою.

Они меня тоже увидели. Акулька потупилась, а мужичок-колобок обрадовался, замахал руками.

— О-о! — говорит. — Вот так встреча! А я, вишь, в извозчики подался, что пешком-то ходить. Смотри,

какие красавцы, — показал он на соловых, — по триста рублев отдал. До самого Ерусалима домчат, не запыхаются. Вот только ось проклятая... — тут он ударил сапогом по колесу.

— Зачем ты ее увез? — спрашиваю я тихо.

— Просила-умоляла, веришь ли — на колени вставала. В монастырь, говорит, хочу.

— В какой же монастырь ее без паспорта возьмут? Обратно выдадут, и все. Да еще накажут за бродяжничество. Ты же знаешь.

— Вот и я говорю: в какой такой монастырь? — зашептал он, округлив глаза. — Девка-то спра-авная!.. Я жениться хочу!

Сам при этом по своему обыкновению подпрыгивает, то в одно ухо шепчет, то в другое и по сторонам глазами стреляет.

Меня эти его слова поразили.

— Жениться? — заволновался я. — Так это надо к отцу-матери за благословением идти, а не бежать от них.

— Это обязательно. В свое время — а как же без благословения? А жениться мне надо. Я, вишь, дело завел, хозяйка мне нужна. — Говорит он это, а сам отходит от меня, отходит. — Скоро постоялый двор возьму, странников буду принимать, таких, как ты. Мне без бабы просто зарез. Да и вообще, хочется с бабой-то... Всякие там забавы...

Тут колобок опять глянул мне за спину и вдруг прыгнул на козлы и оттянул вожжами по всем своим соловым. Те рванули с места, и тройка понеслась, как птица, в далекую даль. А мы с Акулькой остались на месте. Стоим по разные стороны дороги и смотрим друг на друга.

Тут же четыре мужика на паре подлетели. Схватили Акульку, бросили ее на телегу, а меня сбили в пыль.

— Ах ты, святоша! — кричали они. — Мы тебе покажем, как девок сманивать!

И повезли Акульку на телеге, а меня со связанными руками погнали следом.

Ночь просидел я в тюрьме с закованными в железо ногами и молился. Надеялся, что придет ко мне во сне мой Старец, поможет мне добрым словом и советом, но так и не смог я заснуть.

На следующий день привели меня в судейскую избу. Там уже и отец Акулькин, и мать ее, и сам исправник.

Исправник сел за стол в фуражке — а был он в кураже — и крикнул:

— Э-эй, Епифан! Ведь девка, дочь твоя, ничего не снесла со двора?

— Ничего, батюшка, — ответил отец Акульки.

— С этим болваном ни в каких дурных делах не уличены?

— Нет, батюшка.

— Так вот как мы дело рассудим да и порешим: ты с дочерью своей разделайся сам, а этого молодца мы завтра проучим и прогоним, да накрепко закажем, чтобы он больше сюда не показывался. Вот и все!

Тут же исправник встал из-за стола и отправился в свое место спать. На меня ни разу и не глянул, о чем я, впрочем, не скорбел.

На следующий день пришли в тюрьму сотский да десятский и принялись меня сечь. А поскольку я творил молитву и улыбка радости играла на моих устах, то они сердились и высекли меня сильно, так что вышел я пошатываясь.

Пошел я опять по той же дороге, дошел до того места, где схватили нас с Акулькой мужики. И наткнулся в траве на ее узелок с пирогами, что брала она в дорогу. Защемило у меня в сердце.

Тут гляжу — Акулькина мать бежит.

Поклонился я ей.

Остановилась она да и говорит:

— Прости нас, вины-то твоей нет, а вишь как получилось. Больно побили?

— Да нет, матушка, не больно.

— Жених-то наш отказался, рассердился на Акульку, что от него сбежала.

И смотрит на меня.

— А, — говорит, — женился б ты на ней! Уж теперь-то отцу некуда деваться, он согласится.

Что-то дрогнуло у меня в сердце и будто ударило. Держу я Иисусову молитву и с удвоенной силой ее твержу. А слов никаких связать не могу.

— Вместе и молились бы, — говорит она. — Будут у вас и мир, и согласие. А девка-то зачахнет. В монастырь, говорит, хочу, в монастырь!

А я все молитву твержу и чувствую: меня как будто поднимает над землей.

Мать Акулькина тоже взор поднимает, как будто я все выше и выше, и тоже замолчала как бы в изумлении.

А в небе коршун парит.

И тут не знаю, что такое, а только очнулся я уже шагающим по дороге Бог знает как далеко от того места. И понял я, что молитва сама сделала за меня выбор, все решилось без меня.

Страшно меня все это поразило, так что прошел я еще несколько шагов, упал на землю и уснул.

III

Шел я степью все лето. И солнце меня пекло. И дожди омывали. Старался большие города обходить. Чтоб не отвлекаться от молитвы. Шел дремучими лесами, дней не считал...

Однажды я вышел на полянку красоты необыкновенной. Вкруг стоят елочки да березки, и все они такие ладные, а одна березка чуть вперед выступает и в голубом небе золотится, ровно церковь.

Решился я здесь заночевать. Развел небольшой огонь в ямке, испек несколько грибов на веточке, почитал «Добротолюбие» и уснул.

И вдруг, к несказанной радости моей, явился мне мой возлюбленный Старец. Учитель мой духовный. Полянка вся залилась неземным светом, и будто бы он здесь же, но я его не вижу, а вижу себя, как я слушаю. И он говорит:

— Что ж, брат мой возлюбленный, пора тебе приступать к отысканию места сердечного по наставлению Симеона Нового Богослова. Сейчас твоя молитва в гортани и в уме, а истинный смысл заключается в том, чтобы ввести ее в сердце. Потому ведь и называется Иисусова молитва сердечной. Закрыв глаза, смотри умом, то есть воображением в сердце, сперва по получасу, а потом и больше. Представляй себе, как оно есть в левой стороне груди, и внимай его биению. Когда же начнет тебе представляться твое сердце и означится движение в нем, вводи и изводи Иисусову молитву вместе с дыханием в оное. На вдох вводи слова: «Господи Иисусе Христе», а на выдох изводи из него: «помилуй мя». И так старайся, чтобы приходилось одно слово на один удар. В дальнейшем начнешь чувствовать боль в сердце, потом некую приятнейшую теплоту в нем, отраду и спокойствие. Вот, возьму я из твоего костерка уголек и отмечу в «Добротолюбии» наставления святого Григория Синаита, Каллиста и Игнатия, где подробно об этом сказано.

И тут же, как закончил Старец свое наставление, я проснулся. Еще не рассвело. Я сел на своем ложе из веток и стал думать: привиделось мне или нет? Потянулся я к «Добротолюбию», раскрыл его, но в темноте ничего не мог разглядеть. И вдруг страницы сами чудесным образом засветились, и можно было читать их, как при свечах.

Я скорее начал листать, долистал до наставления святого Григория Синаита, которое в моем сне отметил Старец и увидел, к изумлению и восторгу моему, угольную отметку.

Тут же начал читать я означенные строчки, и казалось мне, будто вокруг меня тьма расступается и полянка заливается светом.

Потом взошло солнце, я положил руку на грудь, на сердце и стал делать по наставлению: представлял себе само сердце и жизнь его.

И стал я упражняться дальше, с рукой на сердце, потихоньку пробуя вводить в него Иисусову молитву.

Построил я на этой полянке шалашик, а за хлебом ходил в постоялую избу в десяти верстах. Наберу на неделю, и довольно.

Постепенно Иисусова молитва вошла в мое сердце, и понял я, что значит реченное Им: «Царствие Божие Внутрь Вас Есть».

Однажды проснулся я в своем шалашике, выглянул — а в воздухе белые мухи летают и на траве уже легкий снежный покров лежит. Запахнул я поплотнее кафтан, взял свои книги и пошел искать пристанища на зиму.

Пошел я через заиндевелый лесок, оглядывая побелевшую изменившуюся округу, тревожно и радостно вдыхая запах первого снега...

Вдруг выскочил прямо на меня большой волк, оскалился и зарычал. Я махнул на него шерстяными четками, что подарил мне Старец. И что же? Четки вырвались у меня из рук и захлестнули шею волка. Волк бросился прочь, прыгнул через терновый куст и зацепился четками за сук сухого дерева. Начал биться, но никак — четки стянули ему шею. Я с верою перекрестился и пошел волка освободить. Только взялся за четки, волк перервал их и побежал прочь.

Пошел я дальше без приключений, а первую остановку сделал на постоялом дворе, где хлеб брал. Там в переднем углу за столом сидели трое, один старичок, другой средних лет, а третий молодой, в кителе.

Я спросил потихоньку у бабы:

— Кто это?

— Все трое благородные, — ответила она. — Старичок — учитель народного училища, второй — писарь земского суда, а в кителе — это инженер. Едут в уездный город, дела там у них какие-то.

Я попросил у бабы нитку с иглой, сел у свечки и стал сшивать разорванные четки.

Писарь посмотрел-посмотрел да и говорит:

— Видно, прилежно ты бил поклоны, что и четки-то разорвал.

Я ответил:

— Не я разорвал, а волк.

— Как, разве у вас уже и волки молятся? — захохотал писарь.

— Нет, просто было мне сегодня чудесное избавление. Волк бросился на меня, я отмахнулся от него этими четками, они его шею и захлестнули.

Я рассказал, как дело было и что это за драгоценные четки.

Писарь говорит:

— У вас, пустосвятов, всегда чудеса! Просто волки и собаки швырков боятся. Вот он и ушел.

Я не стал спорить, а учитель писарю возразил:

— Не заключайте, сударь, так! Вам неизвестна ученая часть. А я вижу в повествовании этого мужика таинство натуры и чувственной и духовной...

— Таинство!.. — захохотал писарь.

— Да-да-да! Вы, хотя и не имеете дальнейшего образования, но, конечно, изволили учить хотя бы краткую историю Ветхого и Нового Завета, изданную для училищ. Помните ли, что когда первозданный человек Адам был в невинном святом состоянии, тогда все животные и звери были ему в покорении, они подходили к нему, и он нарицал им имена? Старец, владевший этими четками, был свят, а что значит святость?

— Известно что: вина не пить, табаку не курить, баб не трепать, — важно ответил писарь и опять захохотал.

— Святость — не что иное, как через молитвенные подвиги возвращение невинного состояния в грешном человеке. Когда освящается душа, освящается и тело. Четки бывали в руках святого, следственно, через прикосновения к ним рук и испарений святого к ним привита святая сила — сила невинного состояния первочеловека. Вот таинство натуры духовной! Сию силу по преемству, естественно, ощущают все животные и доныне, и ощущают посредством обоняния, ибо нос у всех зверей и животных есть главнейшее орудие чувств. Вот таинство натуры чувственной!

— У вас, ученых, все силы да премудрости, а мы так все попросту: хлопнешь рюмку водки, так будут тебе и сила, и чувства! — сказал писарь и действительно хлопнул.

Мне понравилось, как говорил учитель, я подошел к нему и сказал:

— Осмелюсь, батюшка, еще нечто сказать вам о моем Старце. Недавно привиделся он мне и подчеркнул углем наставление святого Григория Синаита, которое следовало мне прочитать. Это было во сне, а проснулся я и наяву увидел, что нужное место действительно углем подчеркнуто.

Писарь проворчал:

— Правду говорят, что зачитываются Библией и с ума сходят. Вот оно так и есть. Какой леший будет тебе чертить по ночам на книгах? Просто сам во сне уронил книгу да и замарал в саже. Вот тебе и чудо готово!

Я вынул «Добротолюбие» да показываю:

— Вот, правильно подчеркнуто, а не намарано сажей. Удивляюсь этой премудрости, как бестелесная душа могла взять уголь и писать?

Учитель посмотрел заметку и начал говорить:

— Это есть таинство духов. Я и сие объясню: когда духи являются в телесном виде живому человеку, они набирают и составляют себе осязаемое тело из воздуха и световой материи и, когда совершают свое явление, опять возвращают занятое ими в те стихии, из коих был почерпнут состав их тела. И как воздух имеет упругость, сжимательную и разжимательную силу, то душа, облаченная в него, может все брать, действовать и писать...

— Заладили вы... — оборвал его писарь. — А что это у тебя за книга, что ты за нее так держишься? Нет ли в ней наставления, как стать царем или генерал-губернатором, а? Ха-ха-ха! По-моему, ты точно метишь в генерал-губернаторы!

Писарь был в высшей точке веселья.

Я ответил:

— Эта книга, батюшка, дает больше, чем самое большое земное губернаторство. Она вся почти состоит из учения о единении с Богом через внутреннюю сердечную молитву. Учение это раскрыто здесь во всех подробностях двадцатью пятью святыми отцами.

— А внутреннюю молитву я знаю, — вмешался инженер, который сидел на дальнем краю стола и кушал чай. — Это довольно любопытная вещь. Она придумана греческими монахами и похожа на упражнения индийских йогов и бухарских фанатиков. Лорд Чевик описывает, как они по-особому дышат, принимают позы, мяса не едят, добиваются щекотания в сердце. А когда достигают совершенства, то видят дальние страны, ангелов и прочие чудеса. Могут себя в землю закопать... У индусов это делается для достижения вечного блаженства, ну и у нас, собственно, тоже, — через непрерывную внутреннюю молитву, и так далее.

— А я так считаю, — вступил писарь, — надо молиться просто: встал да прочел «Отче наш», как научил Христос, вот на целый день и прав, а беспрестанно талдычить одно и то же, так точно с ума сойдешь. По-моему, это никак не может быть любезно Богу.

С этими словами он встал, широко, со значением, перекрестился и снова сел. Но молчал он недолго, тут же опять насел на меня:

— Ну, что ты все ходишь, ходишь? Кому от тебя польза? Я понимаю, — обратился он к учителю и инженеру, — когда миссионеры ходят, язычников просвещают. А ведь среди нас язычников нет, слава Богу. А этот все ходит, как малохольный, и толку с него державе никакого.

Инженер ответил:

— Русский мужик не так уж религиозен и потому из своей среды таких вот выделяет, чтобы они как бы от всего народа перед Богом предстояли. Как купец из своих доходов выделяет часть на строительство церкви, так и народ выделяет из себя людей, которые ищут за всех смысл жизни.

— Смысл жизни ищут, потому что жрать нечего, — вскрикнул писарь, укладываясь на лавку. — А если мы все по Руси пойдем, а? Тогда и Руси не останется!

— Все не пойдем, — ответил инженер. — Вы ведь не пойдете?
— Никогда, — прохрипел в ответ писарь.
— Я тоже не пойду.
Старичок учитель тоже покачал головой и развел руками: не пойду, мол.
— Ну, вот и славно, — с улыбкой сказал инженер. — Значит, Русь не перевернется. Можно спать спокойно.
И он начал укладываться.
Тут бы и разговор закончить, но не мог я не возразить, разволновался и сказал инженеру так:
— Вот вы, батюшка, давеча говорили про индийских да бухарских фокусников. Прошу вас, не думайте так о сей святой книге. Ее написали не простые монахи, а древние великие и святейшие люди: Антоний Великий, Макарий Великий, Иоанн Златоуст и прочие. Да индийские и бухарские монахи переняли у них же сердечный способ к внутренней молитве, но только исказили и перепортили его, как рассказывал мне Старец.
Инженер слушал меня с улыбкой и потом сказал:
— Каждый видит свое, а механизм один. Ты дальше-то куда пойдешь?
— Русь велика, — ответил я. Голова моя горела.
— И долго будешь ходить? — он лег, прикрыл глаза.
— До самой смерти. А вы, батюшка, — не отставал я и с жаром говорил, — займитесь непрестанной молитвой и всех врагов своих одолеете, печали забудете!
Он голову поднял и быстро говорит:
— А ты почем знаешь, что дела у меня сейчас худы?
— Да вот, открылось мне!
— Да-да, лорд Чевик тоже пишет о ясновидении, — задумчиво проговорил он.
Дался же ему этот лорд Чевик, озлобился даже я!
— Непрестанная молитва, — говорю, — и от всех напастей спасет: и от душевных, и от телесных! Холодно мне — она согревает, голодно — молитва насыщает...
Тут вдруг писарь как рявкнет из-под своей шубы:
— А если я тебя сейчас по голове огрею, поможет твоя молитва?!
Я свечу загасил, так свои четки не дочинив. И все утихло.

Видно, неумеренно наслаждался я сердечной молитвой, тайну коей открыл мне Старец мой, — обходя села и нищенствуя, живя Христа ради всю зиму при сельских и деревенских церковках, а более всего ища одиночества — ибо переходя уже весною речушку, я провалился под лед по пояс.
Тут же налетела непогода, снег закрутил, и я шел мокрый до ближайшей деревни верст десять. Там отстояв обедню, причастился я святых даров, вышел на церковное крыльцо да и рухнул. Попытался было встать, да ноги мои сделались, как петли, в голове жар, язык распух.
— Спасите, православные! — просил я, но все проходили мимо.
Под вечер вышел церковный сторож и погнал меня:
— Уползай, уползай, помрешь здесь, вот с тобой хлопот!
Я едва сполз с крыльца — в этом сторож мне подсобил — и остался там до утра: творил молитву, а иногда забывался и находился в каком-то красном тумане.
Утром опять люди проходили. Один мальчик сказал:
— Смотри, тятя, странник помирает.
— Вот хорошо ему, — сказал тятя, — в ограде церкви помрет — сразу в рай попадет.
Кто-то мне монету бросил — а на кой она мне?
Тут молодой мужик проезжал на телеге. Лицо такое хорошее, волосы русые. Ехал он куда-то по своим делам, но, увидев меня, поворотил телегу, бросил меня на нее и повез к себе.
По дороге мужик остановился у помойной ямы и зачем-то накидал рядом со мной целую гору грязных костей, и скотских, и птичьих, и всяких. Так и ехал я, упершись в них лицом.

Привез меня мужик в свою деревню, детишки его выбежали, жена вышла — спокойная да красивая, улыбчивая. Сказал он ей что-то, она руками всплеснула, питье мне принесла и сама из своих рук напоила.
А мужик — звали его Федор и было ему столько лет, сколько мне, — перемыл все кости, перебил их помельче здоровым камнем и положил в большую корчагу. Корчагу закрыл крышкой, в которой была скважина, да и опрокинул во вкопанный в землю пустой горшок. Сверху корчагу толсто обмазал глиной и обложил дровами, а потом зажег их.
Все он делал спокойно, несуетливо и вместе споро и быстро. Меня перетащил в старую баньку, укрыл хорошо и сказал:
— Вот, брат, полежи тут, завтра начну тебя лечить.
А сам жег костер всю ночь и целые сутки, все подкладывал и подкладывал дрова. Допоздна сидели с ним трое его ребят, помогали ему, а он все что-то рассказывал, и они его слушали.

На другой день откопал Федор из земли горшок, в который натекло из корчаги с полштофа густой жидко-

сти, красноватой, маслянистой и сильно пахнущей как бы живым мясом; а кости сделались из черных и гнилых белыми, чистыми и прозрачными, как перламутр.

Внес Федор в баньку эту жидкость и сказал:

— Вот, брат, сварил я тебе деготь из костей. Натирай ею ноги пять раз в день. Я пока поеду в город, а там посмотрим.

Запряг он телегу и уехал, а я в первый раз с волнением натер ноги.

И вот вернулся Федор через несколько дней, а я уже по двору с палочкой хожу. Встал я, смотрю на него с такой благодарностью, что и слов не могу найти.

Он подошел ко мне тоже с улыбкой и говорит:

— Вот и славно! Сегодня мы в баньке попаримся, а завтра и совсем здоров будешь!

Вечерком вошли мы в баню, он меня аккуратно попарил, особенно ноги и спину.

— Вот ты целитель так целитель, — говорю я ему.

А сам вдруг подумал, что вот чуть жизнью не расплатился за суесловие свое в постоялом дворе той осенью. Слава Господу!

— Это пустяковина! Сам-то я тоже никакой не целитель, я — пахарь. А просто со мной самим точь-в-точь такое было, меня дедка этими костями и вылечил.

— Какая премудрость Божья в тварях! Мертвые кости такую жизненную силу имеют. Может быть, тут и есть залог будущего воскресения тел? Вот бы показать эту силу одному полесовщику — царствие ему небесное! — а то он сильно сомневался во всеобщем воскресении. Через это и умер.

— Раз он уже на том свете, то он лучше всех нас про все знает. Ты мне вот что скажи: ты ведь грамотный? Я у тебя книжки видел.

— Грамотный.

— И писать умеешь?

— Умею.

— Научи писать старшего моего, он читать-то маленько знает, а мне хочется, чтобы писал. Мастера-то просят дорого, двадцать рублей за выучку.

— С удовольствием сделаю это для тебя и твоего сына. Не уйду от тебя, пока не выучу. А теперь давай-ка я тебя попарю.

— Да ладно, слаб ты еще! Ступай, а мы с женой...

Вышел я, а в баньку жена Федора вошла. Долго они там парились, с весельем, со смехом да с брусничною сладкой водой. Потом вышли и в обнимку к избе пошли. Нечасто я видел мужиков, чтоб со своими бабами в обнимку ходили. Вспомнил я тут некстати свою супругу-покойницу да загрустил.

На следующий день вошел ко мне старшенький Федора, а у меня уже и пропись подготовлена: «Господи Иисусе Христе, помилуй мя!»

— Говорят, ты читать умеешь? — ободрил я его. — Ну-ка, прочти.

Он прочел.

— Вот с этой прописи мы обучение и начнем. А если Бог даст, то ею и закончим. Слышал ли ты что-нибудь о внутренней молитве?

— Никогда, — ответил старшенький.

— Ну, ладно. Начнем. Первая литера называется «глагол» и пишется, видишь, как просто? Как цеп, если его сложить.

— Молотить-то рано еще, — сказал старшенький, — весна на дворе. На бабу Феню похоже, она так согнутая ходит.

— Ну, так рисуй, рисуй!..

И пошло у нас дело.

Раз пришел я на поле — Федор пахал.

Дождался я, пока он до края борозды дойдет, соху набок опрокинет, да протягиваю ему узелок.

— Вот, — говорю, — баба-то твоя ногу занозила, я тебе поесть принес.

— Спасибо, — сказал он, с самого пот каплет.

— Управляешься?

— До завтра обязательно надо, завтра не пашут, земля завтра именинница. Закусывай, — предложил он, раскладывая снедь.

— Не, — сказал я, — это пища пахаря. Ешь, насыщайся, чтоб закончить свою работу.

— Ты мальца-то мне не сбивай, — сказал он немного погодя. — Писать учи, а молитв не надо пока никаких, кроме тех, что он и так знает. Чего несмышленышу голову забивать?

— Сын твой очень способный и уже пишет совсем хорошо. А рассказываю я ему не о какой-нибудь молитве, а о внутренней непрестанной Иисусовой молитве, выше которой нет ничего на свете. Вот если б и ты занялся ею, то и сам непрестанно обучил бы ей всех домашних своих. Хочешь, я тебе расскажу о ней?

Федор резко выпрямился, стал высокий, до облака. И показал на пашню.

— Вот моя молитва.

А наутро следующего дня попрощались мы с Федором и его семейством. Проводили они меня до околицы, поклонились мы друг другу в пояс. Не захотел Федор, чтобы я доучивал его сынишку.

Решил я уже идти все время к морю.

Шел я, шел, уж и вечер прошел, и ночь настала, а никак не мог я найти удобного ночлега. Хотел уж было под кустиком притулиться, да вижу — впереди вроде избы темнеются. И пошел я к избам.

Как-то нечаянно сошел я с тропки и в темноте на ощупь пробирался в кустах. Вдруг слышу — навстречу мне шажки, будто стадо овец бежит. Я на всякий случай за куст схоронился, гляжу — Боже милостивый! — бегут прямо на меня девки, числом около десятка. И все такие изможденные, худющие, груди висят, волосы спутаны. Передние за собой тащат соху, задние на нее налегают, и тянется за ними борозда. Будто сон из юности моей!

Пробежали мимо, я перекрестился, осмотрелся — а что делать? — и пошел к ближней избе.

Впустил меня старик. Вроде и не так стар, а ноги едва волочит.

— Подать тебе нечего, — говорит старик, — а переночевать можешь. Да только, слышь, завтра чуть свет и уходи.

Я поклонился ему, достал свои сухари из сумки, гляжу — он как впился в них голодными глазами, оторваться не может. Я предложил ему сухарей, и он на них набросился.

Я осмотрелся. Избенка была бедная, покосившаяся, того гляди, раскатится по бревнышку.

— Не смотри, у нас все так живут.

Подождал я, пока он доест мои сухари, и спрашиваю:

— Батюшка, а что за девок я видел сейчас у околицы? Голые, сохой землю бороздят? Или мне почудилось?

— Чего ж почудилось... Скотина у нас падает, вот девки и ворожат. Деревню опахивают, чтобы чума не подступилась. Правда, скотины-то уж и не осталось. Скоро все одно помирать всем. Третий год урожая нет.

Лучина догорела, улеглись мы.

— А что, — спрашиваю, — других-то промыслов никаких нету?

— Лес у нас есть, — немного погодя ответил старик.

— А что ж вы его не продадите?

— Мы бы и продали... Да там у нас святой человек живет. Молитвенник. Нельзя тревожить. Да и боимся мы его.

С тем мы и заснули.

Утром чуть свет старик меня растолкал.

— Иди, — говорит, — с Богом.

Делать нечего, я встал. На полатях девка спала, видать, внучка его, из тех, что ночью ворожили.

— А есть ли у вас церковь или часовня — Богу молиться? — спросил я.

— Часовня развалилась, — ответил старик.

— А тот святой человек, про которого ты давеча говорил?

— Мимо часовни да в лес — там и найдешь, не промахнешься. Только не любит он прохожих попусту.

Я вышел да пошел по деревне. Дома и плетни покосившиеся, скотина не мычит, а на месте нескольких изб пожарища. Совсем в крайности народ.

Вот и часовня. Наклонилась одним боком до земли, другой вовсе разрушен.

Вошел я в лес, прошел по нему немного и наткнулся на завалы. Лежат огромные деревья, переломанные, как спички. Не пройти. Как будто великан какой лес крушил.

Полез я все-таки через бурелом. Оборвался весь, да уж не возвращаться же теперь.

Вдруг увидел я как бы багровый огненный столб — полыхнул и пропал. Посмотрел я, куда этот столб упирался, и увидел проезжий тракт — странно, что среди леса, — и тут же избу постоялого двора, новую, будто недавно поставленную.

Я пошел туда.

Неподалеку от ворот стоял в молитвенной позе человек, заросший бородой и волосами, а на завалинке — хмельной мужик в солдатской шинели.

— Кто ты? — рыкнул человек, устремив на меня страшный свой, дикий взгляд.

Я встал перед ним и говорю:

— Я странник, милостью Божией, и такой же молитвенник, как и ты. Ведь ты творишь сердечную непрестанную молитву?

— Такой же? — переспросил он даже с какой-то надменностью. — Смотри же!

И он властно указал на дерево впереди себя и опять принял молитвенную позу. Я словно увидал, как закипела в его сердце молитва, сердечные удары толкали ее. Воздух вокруг сделался плотным. Голова моя начала мутиться, и в этот миг дерево, на которое указывал человек, треснуло с пушечным громом и рухнуло на моих глазах.

Я стоял еще потерянный и откуда-то, словно издалека, услышал голос его:

— Такой же!.. — повторил он насмешливо. — Но ты молодец уже и тем, что сам не свалился вместе с деревом.

Я опомнился и в великом удивлении спросил:

— Ты делаешь это силой Иисусовой молитвы?

— И еще многое другое, — подтвердил человек.

— Зачем? — в отчаянии спросил я.

— Сказано: «Если будет в тебе веры с горчичное зерно, то скажешь горе: иди! И пойдет».

Мужик в шинели неожиданно вдруг захохотал. А человек встал передо мной, словно ожидая, что я на это скажу. И только тут я увидел, что на его распахнутой груди нет креста.

— А где твой крест? — воскликнул я.

— Аз есмь крест, — гордо сказал он и распростер передо мною руки, изобразив собою крест.

Я в испуге отшатнулся от него, подбежал к мужику в шинели. Тот мгновенно вскочил, будто сразу протрезвел.

— Ай, ай, ай! — закричал он и забегал вокруг меня. — А ты так ведь тоже можешь! Каждый ведь может! Иисусова-то молитва-то все может!

Тут странно знакомым показался его голос, и как будто даже бородка черная мелькнула под станционной фуражкой, надвинутой на глаза.

— А ну, кто переночевать, — продолжал кричать мужик, — подавай законный вид на лицо! Подавай пачпорт! — и ко мне все подступает.

Я перекрестился, потом еще и еще да принялся творить в сердце молитву. Тут же зарычал тот заросший человек, принял молитвенную позу да в меня ужасный взгляд вперил. Затрещало вокруг.

Помутилось у меня в глазах, в голове будто раскаленная медь разлилась, в сердце боль, как кто надвое раздирает. Чувствую только, что упаду, и втрижды сильней стал я творить молитву...

Очнулся я у края того леса на дороге. Вскочил, не понимая ничего. Навстречу ехала кибитка. Я замахал руками, закричал:

— Стой! — и повозка остановилась.

— Чего тебе? — спросил старый кучер.

— Беда на постоялом дворе! — закричал я. — Не останавливайтесь там, люди добрые! Бесы там!

Тут барин отвернул кожу:

— Ну-ка, садись ко мне!

Я сел.

— Что там, говоришь?

— Бесовское место. Лучше, барин, проедем мимо.

Барин, а был он уже немолод, лет шестидесяти пяти, достал из сундучка пистолеты, проверил их и спросил:

— А стрелять ты умеешь?

— Ни за что, — ответил я.

— Ну, так ладно, — сказал барин.

И мы поехали.

Проехали мы немало. Нет ни постоялого двора, ни почтовой станции. Видно, где-то была развилка, и осталась станция в стороне.

— Что ж, брат, — говорит барин, складывая пистолеты. — Видно, привиделась тебе та станция.

— Нет, — говорю, — не привиделась. Что-то тут другое...

Тем временем мы нагнали обоз купцов с товарами, возов десять, ехавших в Одессу. А так как повозка барина долго гнала, кучер пошел за обозом шагом. Сам слез и прихрамывал рядом.

— Ну ладно, — сказал барин. — Верю. — А сам на меня внимательно смотрит. — Ты, я вижу, занимаешься Иисусовой молитвой?

— Да, барин, — ответил я с некоторой опаской. — А вы знаете об этом занятии?

— Да знаю уж, — вздохнул барин, — я раньше тоже увлекался ею. Ты-то вот и послушай мою историю...

Я приготовился слушать. Была ранняя весна, мы тащились за обозом. Он помолчал немного и начал рассказывать.

Рассказ барина

— Я служил во флоте капитаном первого ранга. Под старость напала на меня неизлечимая болезнь — подагра, и я, вышедши в отставку, жил в Крыму на хуторе у моей жены. Она была женщина взбалмошная, рассеянного характера и великая картежница. Стало ей скучно жить при больном муже, и она, кинувши меня, уехала в Казань, к нашей дочери, которая там замужем за чиновником. Уехала — и обобрала меня кругом, даже увезла с собой и прислугу, а мне оставила только восьмилетнего мальчишку, моего крестника.

Крестник этот был с быстрыми способностями и все дела хорошо исправлял: убирал комнату, то-

пил печь, варил мне кашицу. Но при этом он был такой шалун, что и сказать нельзя, — беспрестанно бегал, стучал, кричал, резвился и весьма меня беспокоил, а я по болезни да и от скуки полюбил читать духовное. И как раз у меня была прекрасная книга Григория Паламы об Иисусовой молитве. Я почти беспрестанно читал ее да потихоньку творил молитву. Мешал мне мой крестник, и никакие угрозы и наказания не могли воздержать его от шалостей. Вот я и придумал такое средство: стал сажать его у себя в комнате на скамеечку, приказывая, чтобы он беспрестанно говорил Иисусову молитву. Это сначала ему чрезвычайно не понравилось, и он всеми силами от этого уклонялся и почасту умолкал.

Тогда я стал класть возле себя розгу. И лишь только он замолчит, показываю ему розгу, и он, испугавшись, опять принимается за молитву. И вот по некотором времени я заметил, что розги уже не нужно, крестник мой стал тих и молчалив и охотнее сидел со мной. Это меня порадовало, и я стал давать ему больше свободы. Наконец, что вышло? Он так привык к молитве, что почти всегда и при всяком деле творил ее без всякого моего понуждения. Когда я его спрашивал об этом, он говорил, что ему непреодолимо хочется всегда творить молитву. Что же ты при этом чувствуешь? Ничего, только чувствую, что мне бывает хорошо. Да как же хорошо? Не знаю, как сказать. Весело, что ли? Да, весело.

Так вот. Прожили мы несколько лет, ему было уже тринадцать, как раз началась война в Крыму.

Однажды мне снится такой сон: будто входит мой крестник ко мне, заходит сзади и, накинув мне на шею веревку, начинает душить...

Тут вдруг кучер остановил повозку.

— Весь обоз встал, пойду гляну, — сказал кучер. — Чтой-то происходит там.

Я и барин тоже вышли и пошли в голову обоза, где столпились все возчики. Подошли ближе. Оказывается, передовой, которому доверили вести обоз, остановил переднюю свою подводу прямо у речки, где вода крутила льдины вокруг маленького и узкого мосточка. К нему подбежали товарищи, начали кричать. А возница этот, молодой крепкий парень, начал вдруг раздеваться.

— Что? — спросили товарищи.

А он:

— Хочу искупаться.

— Да ведь лед! Да и обоз стал! — закричали все.

— Ништо, — отвечает он. И совсем уже голый.

Схватили его, не дают порты стянуть, а он — драться.

— Ну, так счас мы тебя искупаем!

Схватили ведра, чем поят коней, и давай на него плескать.

Как только вода коснулась его тела, вскрикнул парень:

— Как хорошо! — и сел на землю. А на него плещут и смеются. — Ах, как хорошо! — повторил возница молодой. Потом лег на землю, перекрестился и тут же спокойно умер.

Пораженные, целый час стояли все вокруг и не знали, как рассудить. Потом погрузили его, тронули обоз и повезли в ближайшую деревню.

Кибитка наша обогнала обоз, поехала далее по тракту.

Некоторое время ехали молча, каждый думал о своем.

Потом кучер наш не выдержал:

— Вот я вам открою свою историю. Много лет никому не сказывал, почему я хром стал. Коли не этот случай... А лет пятнадцать тому жил я молодым парнем у отца с матерью, в большой нашей крестьянской семье. И все как у других. Скоро уж и невесту мне подыскали; заметная, красивая. И нравились мы друг дружке. И вот начал мне сниться большой овраг. А надо сказать, за селом было такое место: большой обрывистый овраг, глубиною сажен десять, страшно было смотреть на темное дно его. Для пешеходов чрез него был обустроен мостик. А снился мне этот овраг целую неделю, дно его. А потом я почувствовал непреодолимое желание кинуться с того мостика в оный глубокий ров. Как мог, боролся я с этим помыслом. Неделю или две, не могши уже вконец выдержать, вставши поутру, тайно вышел из избы и поспешно побежал к мостику, забежал — и прыгнул в ров! Вскоре, услышав стоны, с трудом вынесли меня с переломанными ногами. Когда спрашивали, я отвечал, что хотя чувствую сильную боль, но в душе спокоен и выполнил то, что так меня возбуждало, что готов был бы жизнь свою отдать, только чтоб исполнить свое желание. Больше года я лечился в уездной больнице. Спрашивал у врачей: что же это? Врачи единогласно постановили, что это необъяснимо, а был «раж»... Я счас, после купальщика этого, думаю: если б я помолился да открылся людям, может, не было бы того «ража»?

Кучер умолк. Я хотел было встрять. Но промолчал. Молчал и барин.

— Что же?.. — осмелился я нарушить молчание наконец. — Что же этот крестник ваш?

— Да, — очнулся барин. — Так вот оно все было как. Однажды мне снится такой сон, будто входит мой молитвенник ко мне, заходит сзади и, накинув мне на шею веревку, начинает душить. Я стал бороться с ним, еле сорвал веревку и проснулся. Конец простыни запутался вокруг шеи. Да так, что и трудно придумать, как получилось. Отошел я только к утру. Стал звать крестника моего — нет его! Я стал искать его потом повсюду — как и не было. С тех пор о нем ни слуху ни духу.

— А каков он был из себя, этот мальчик? — спросил я вдруг.

— Да такой вьюн черноголовый, — ответил мне барин. — Лицо мужественное, несмотря на то что мальчик еще. Глаза черные.

— А не было у него привычки такой: говорить быстро, забегая то с одной стороны, то с другой, и снизу заглядывать?

— А ты откуда знаешь? — удивился барин.

— Да встречал я одного такого, — вздохнул я.

— Да, странная привычка, верно, — согласился мой барин.

Долго опять ехали молча.

Потом дорога начала расходиться: барин ехал в Арзамас, а я, попрощавшись, пошел себе вправо. На юг, к морю...

IV

Творя сердечную молитву, умом все чаще просил я Господа, чтобы посетил меня ну хоть еще раз Старец мой возлюбленный, учитель мой духовный. И, как во сне, я часто пребывал в молитве.

Очнулся я однажды от малинового колокольного перезвона. Поспешил на звон. Подошел ближе и увидел, что церковь хорошо украшена и расписана, а стоит в селе. Я взошел на паперть, помолился и между тем обратил внимание на двоих каких-то малюток, которые играли на ближнем лужке. Я подумал, что это поповы дети, хотя они и были очень хорошо наряжены. Помолившись, пошел я дальше. Но не успел отойти и десяти шагов, как услышал за собою крик:

— Нищенький, нищенький, постой!

Это кричали и бежали ко мне те самые малютки — мальчик и девочка.

Я остановился, а они подбежали и схватили меня под руку:

— Пойдем к маменьке и папеньке, они нищих любят.

— Я не нищий, — говорю я им, — а прохожий человек.

— А как же у тебя мешок?

— Это мой дорожный хлеб и книги.

— Все равно пойдем, маменька даст тебе пирога в дорогу.

— Да где ж ваша маменька? — улыбнулся я.

— Да вот, рядом, за церковью, за рощицей.

Мы вошли в прекрасный сад, посреди которого стоял большой господский дом.

Вошли мы в самые палаты, и выбежала к нам барыня.

— Милости прошу! Милости прошу! Откуда тебя Бог послал к нам? Садись, садись, любезный!

С этими словами она сама сняла с меня сумку, положила на стол, а меня посадила на премягкий стул.

— Не хочешь ли покушать? Или чайку? Нет ли каких нужд у тебя?

— Всенижайше благодарю вас, — ответил я, — кушанья у меня целый мешок, чай я хоть и пью, но по нашему мужицкому быту привычки к нему не имею. Усердие ваше и ласковое обхождение дороже для меня угощения, буду молить Бога, чтобы Он благословил вас за такое евангельское страннолюбие.

Говоря это, я почувствовал сильное возбуждение к возвращению внутрь. Молитва закипела в сердце, и мне трудно было скрыть наружные молитвенные признаки: дыхание, движение лица и уст.

А потому я встал и говорю:

— Прошу прощения, матушка, надо мне идти!

— Боже тебя сохрани уходить! Сейчас муж мой приедет, он сейчас в городе, служит там по выборам судьей в уездном суде. Он не простит мне, если я отпущу тебя. Он каждого странника почитает за посланника Божьего. А пока со мной поговори, я люблю слушать духовные беседы людей богоугодных.

Опять усадила она меня, и тут и барин вошел.

— Странник! — воскликнул он, подошел ко мне и обнял меня.

Мы по-братски расцеловались, и барин приказал барыне:

— Маша! Готовь трапезу. Я думаю, брат, она тебе надоела. Она как видит странника или странницу или какого больного, так и рада день и ночь не отходить от них.

За стол сели и господа, и слуги, и священник, и нищие, а нищих-то собралось человек до сорока.

Против меня сидел совершенно слепой нищий из нищеприемницы. Барин кормил его, разрезывал рыбу, подавал ложку, наливал похлебку. Я пристально смотрел на нищего и увидел, что рот у него открыт, а язык беспрестанно трепещется. Я понял, что он молитвенник.

После обеда вошли мы в комнату, а барыня протягивает мне рубаху белую и чулки. Поклонился я в ноги и говорю:

— Не возьму, матушка, чулок, я их от роду не нашивал, мы привыкли всегда ходить в онучах.

Барыня тут же разрезала свой старый кафтан тонкого желтого сукна на две онучи, а барин свои почти новые башмаки принес, большие, которые он поверх сапог надевает.

— Вот, — говорит, — а то у тебя опорочки-то совсем развалились. Поди-ка за дверь, там никого нет, и перемени белье.

Я переоделся и опять вышел к ним, одетый как бы для сна.

Тут уже и кровать разостлана. Они посадили меня на стул, поставили тазик с водой и стали мыть мне ноги. Стоит ли говорить, как я не давался, да барыня говорит:

— Молчи! Христос умывал ноги ученикам!

Ничего мне не оставалось, как сидеть.

А барыня все как-то откашливалась, будто в горло ей что-то попало.

После таких испытаний уснул я как убитый, а под утро слышу — что-то в доме неладно. Оделся я, вышел — а здесь и лекарь, и домашние, и барин сам, бледный, взволнованный, в халате.

— Вот ведь какое дело, — говорит он мне. — Маше в горло рыбья кость попала, и очень скверно дело обстоит. А? — тут он с надеждой посмотрел на лекаря.

— Нагноение очень нехорошее. И кость большая, да вся ушла в горло — не ухватить, — важно сказал лекарь.

Тут словно толкнуло меня что-то, и я говорю:

— Напоите-ка барыню деревянным маслом, к которому она имеет отвращение. Ее начнет рвать, и кость извергнется.

— Что твое масло! — говорит лекарь. — Вот она уже хрипит и бредит, да и шея вся распухла.

А барин ничего не сказал, а в тот же миг бросился в опочивальню. Спустя некоторое время он вышел, и на лице его ошалелая улыбка:

— Насильно влил я Маше масла. Началась рвота. И кость выскочила!

— Хм! — сказал лекарь. — Здесь подействовала сила натуры, я так думаю. Однако для памяти я запишу, — он вынул карандаш, памятную книжку и записал.

Барин его слов не слушал, а на меня смотрел во все глаза.

— Как же ты узнал, что она не переносит деревянного масла? Я сам только недавно об этом узнал, а больше никто...

Я плечами пожал: что мне было ответить?

Тут барыня простонала, и барин вернулся к ней в опочивальню.

Три дня провел я в чулане, забывшись в молитве.

На следующий день выглянул я во двор, а под окнами народу тьма-тьмущая. Все окрестные калеки и расслабленные тут, и простые, и благородные. У ворот коляски стоят, видать, из города приехали. А на крыльце стоит барин, рядом с ним барыня в кресле сидит, пледом укрытая, еще слабая, наверное.

Барин на барыню указывает и что-то рассказывает народу, а народ волнуется и все ближе к ступеням накатывает. Вот барин поклонился всем и скрылся в доме, а через короткое время ко мне стучит и входит. В глазах у него радость и умиление. Поклонился он и говорит:

— Послал нам тебя Бог. Видишь, сколько страждущих к тебе. Выйди, покажись им. И помоги им Божиим именем. Воистину чудо ты сотворил.

Я даже слова сказать не мог. Понял я, что это и есть один из видов тех опасностей, о которых говорил мне Старец.

— Пощади, батюшка! — сказал я. — Отправь этих людей, Христа ради. Не исцелитель я и не чудотворец, а великий грешник. Сколько людей в соблазн ввел, окаянный я человек! Отпусти меня, проводи в лес, пойду я своей дорогой.

— Что ты! — возопил он. — Грех зарывать талант в землю. Мы тебе домик поставим, церковь каменную построим. Святое место будет! Потекут в наш забытый край паломники со всей России!

Вижу — барин-то в раже.

Упал я на колени и стал молиться, чтобы избавил меня Господь от этого соблазна. Барин тоже преклонил колена.

Вижу я, деваться некуда, встал и пошел за ним на ватных ногах. Приготовился я уж теперь все сполна получить от диавола.

Вышли мы на крыльцо, народ на колени попадал, а барыня мне — ну руку целовать.

Стою над людским морем, все крестятся, руки простирают, у каждого в глазах живая надежда.

Упал я тоже на колени, что делать — не знаю.

Вдруг в толпе кто-то как закричит: «Нога, нога двигается!»

Все к нему поворотились, проталкиваются к нему, а я, как был на коленках, потихоньку уполз за угол.

Распрямился — и бежать.

Остановился я на ночлег в уединенном месте.

Развел костерок. Глядь — по дороге идет слепец. Тот, молитвенник. Я позвал его к костерку. Мы разговорились.

Рассказ слепца

— Давно это было, быльем поросло. Смолоду обществом был я отдан в солдаты. Я сам из вятских крестьян. Прослужил пять лет, и стало мне невыносимо трудно. И вздумал я бежать. И вот, почитай, тридцать лет тому. Ну, да слушай.

Лет шесть я скрывался и укрывался как попало, ведь без паспорта упекут за бродяжничество. Воровал по клетям да амбарам, уводил лошадей, подламывал лавки и промышлял сим все один. Краденое сбывал плутам. А как пристанища у меня нет, так и вещей не имел, все пропивал и все грехи творил, только душ не губил. И шло благополучно, пока не попал в острог как бродяга без паспорта. Но и оттуда убег.

Долго скрывался, пока не встретился я с солдатом, шедшим домой с чистою отставкой в дальнюю губернию. И как он был болен, просил проводить до ближайшей деревни. А я уж подумывал идти к себе в полк да каяться. Подерут шпицрутенами — да уж выживу.

Дошли до деревни. Десяцкий пустил ночевать на сеновал. А утром, проснувшись, я вдруг увидел, что солдатик мой уж умер да закоченел. Подскочил я да бежать — обвинят еще. А потом вернулся тут же да нутка шарить его увольнительную и паспорт. И денег нашел порядочно. Да задворками — и в лес.

Прочитал его паспорт, увидел, что и лета, да и приметы как будто совпадают. Пошел я смело в дальнюю тогда Астраханскую губернию. Стал наниматься в работники. Вскоре женился на дочке купца. Жили славно. И не знал я тогда, что ничего нет зря. Купец вскоре поехал за товаром да был загублен разбойниками под Самарой-городом. Дочка его, то бишь моя жена, немощная была, сильно тосковала. Торговлю ни она, ни я поддерживать не умели. И скоро прожили все. Приучились вдвоем к вину. Вскоре она заболела чахоткою, померла. Страшно мне стало — что это за напасти?

Ну, потом продал я и дом и последнее пропил. Что делать? Начал подумывать о старом: помыкался-помыкался да и свел со двора у бобыля старую худую лошадку. Продал на живодерню за полтину, напился в корчме и побрел куда глаза глядят. Зашел в какую-то деревню, где свадьба. Ну, думаю, дождусь, когда все напьются и уснут, да украду что поценнее. А пока не стемнело, пошел в лес неподалеку, вышел на поляну и заснул.

И вот вижу во сне, что стою на красивом лугу. Вдруг идет страшная туча, нашла — и сильный гром. Да такой, что земля подо мною раздвинулась и по плечи меня защемила — одна голова да руки остались снаружи. А из тучи вышел вдруг мой старый дед. Был он человеком благочестивым, прожил церковным старостой и уж двадцать лет к тому времени как умер. С сердитым грозным видом подошел он ко мне, и я затрясся от страха.

Взглянувши около себя, увидел я несколько куч вещей, которые я в разное время крал. Дед указал на первую кучу: «Это что? Давите его!» И вдруг земля начала так сильно сжимать и сдавливать меня, что я, не в силах более переносить боли, а вместе с ней навалившейся тоски и смертной истомы, закричал: «Помилуйте!» Но дед указал на другую кучу: «А это что? Давите его сильнее!» И я почувствовал такую тоску, с какой ничто на земле не сравнится. Наконец дед мой близко подвел ко мне ту лошаденку, которую я вчера украл: «А это последнее его! Давите как можно сильней!» И меня так мучительно сдавило, и жилы тянуть начало из груди, истомно, страшно, так, что живому не вытерпеть и минуты. Но лошаденка, подведенная дедом, брыкнула и задела меня в щеку, которую и рассекла.

— В тот же миг проснулся я, как ошпаренный, трясясь, как расслабленный, хватился за щеку, а из нее течет кровь, а те места, что были в земле, все одеревенели. Вишь, и теперь у меня шрам на щеке.

— Я знаю это, — произнес я задумчиво. — Это и есть проявление совести, как это описывает святой Авва Дорофей.

Слепец продолжил:

— Именно это мне сказал один схимонах в Китаевской обители, к которому я прибежал на покаяние. Год жил я при монастыре на послушании, прежде чем допустил меня схимонах до покаяния и причастия Святых Даров. Все это время слушал чтение книги, которую старец читал своим ученикам. Книга та об особой молитве Иисусовой, к коей я и пристрастился тайно. А потом, когда допустили меня до покаяния и причастия, — приснился мне опять чудный сон. А может, и не сон это был вовсе. Будто я снова на поляне. А до этого такая тоска была — ни пить, ни есть не мог. Уже помышлял удавиться...

— Так что приснилось-то тебе? — не вытерпел я.

— А вот что. Сутки я не выходил из храма после причастия. А как вышел, так упал у паперти в траву и заснул. Меня не трогали, потому как часто, говорят старцы, бывает так с раскаянниками. И вот я на том же лугу, где меня мучали. Я испугался. Думаю, нет мне прощения. Потом увидел не тучу, а ясное золотое облако. А на лугу красные цветы и яркие травы. Вдруг близко подходит ко мне мой дед, и такой хороший из себя, что не наглядишься: «Ступай в село наше да покайся. Там возьмут тебя в церковные сторожа. Живи до конца дней и молись непрестанно молитвой сердечною. Бог тебя и помилует». И исчез. А золотое облако стало приближаться, и из него будто молния или золотой шар вдруг ударил и ослепил меня. И после удара я почувствовал такую радость, что и сказать невозможно. Будто взлетел я на небеса. Очнулся я с сердцем, которое не знает, что делать от радости. И смеялся я весь день, пока монастырские меня устраивали, да обучали ходить, да кормили — ибо я ослеп.

Потом читали мне из какой-то книги про сердечную молитву — она уж после того сна стала даваться мне.

И вскоре отправился я с другими слепцами да странниками к себе, как наказывал мне дед. Да по пути и освоил, наконец так привык к молитве, что сам язык день и ночь ее выговаривает. И так это хорошо! Не так, когда я эту же Иисусову молитву говорил, прося Бога, чтоб помог, идя на воровство...

Дорога раздваивалась. Слепой уверенно поворотил вправо.

«Вот оно что», — подумал я.

Слепец продолжал:

— Только жаль, не довелось самому почитать ту книгу...

— Как же все-таки называлась та книга?

— Право, так и не знаю, а дорого бы дал, чтоб узнать.

И тут решился я: открыл свое «Добротолюбие», нашел в четвертой части, у Каллиста-патриарха, те слова, которые он мне приводил на память, и с внутренним ликованием стал ему читать:

— «...Сладчайшее имя Его непрестанно иметь и носить всегда в сердце и в уме, и в устах, и с ним непрестанно жить и спать, бодрствовать, ходить, есть и пить...»

— Вот оно самое! — закричал слепой. — Читай-ка, брат, как это хорошо!

...И пошли мы с ним по лесам. Я читал ему о молитве и рассказывал все, что заповедовал мне Старец и что открылось моему опыту. Слепец уже давно имел молитву в уме, оставалось ему только свести ее в сердце.

«С первым ударом сердца скажи или подумай: *Господи*, — растолковывал я ему, — со вторым: *Иисусе*, с третьим: *Христе*, с четвертым: *помилуй* и с пятым: *мя*, — и повторяй это многократно. Тебе это удобно, потому что начало и подготовка у тебя уже есть. Потом, как привыкнешь, начинай вводить и изводить молитву с дыханием, как учат отцы, то есть втягивая в себя воздух, вообрази: *Господи Иисусе Христе*, а испуская его: *помилуй мя!* В скором времени почувствуешь ты тонкую и приятную боль в сердце, потом будет являться в нем теплота и растеплевание. Так, при помощи Божией, достигнешь ты самодействия услаждающей внутренней молитвы сердца. Но при этом остерегайся от представлений в уме и являющихся каких-нибудь видов. Святые отцы крепко заповедали при внутренней молитве сохранять безвидие, дабы не впасть в прелесть».

Слепой действовал с усердием и скоро начал чувствовать теплоту и несказанную приятность в сердце, а потом и великую охоту заниматься беспрестанною молитвою. По временам он начинал видеть свет, иногда представлялось ему, когда он входил в сердце, что как бы сильный пламень зажженной свечи вспыхивал сладостно внутри сердца и, выбрасываясь через горло наружу, освещал его. Боялся я, что увидит он при этом пламени какие-то ненужные вещи, как и случилось однажды.

Шли мы лесом, и он с молчанием углублен был весь в молитву. Вдруг говорит он мне:

— Как жалко! Горит уже церковь, вот упала и колокольня.

Я сказал ему:

— Перестань воображать пустое, это тебе искушение, надо все мечты скорее отвергнуть. Как можно видеть, что делается в городе? До него еще двенадцать верст. А даже если бы мы были совсем близко, ты ведь не смог бы ничего увидеть.

Он послушался и замолчал.

А вечером вошли мы в городок, и действительно увидел я несколько сгоревших домишек, дымящуюся церковь и упавшую колокольню, которая построена была на деревянных сваях.

— Что там? Что? — забеспокоился слепец, дергая меня за рукав.

— Сгорела церковь, и колокольня упала, — сказал ему один прохожий.

— Вот видишь, — сказал мне слепой, — а ты говорил, что видение мое пустое. Как не благодарить Господа Иисуса Христа, который посылает благодать Свою и грешникам, и слепцам, и неразумным! Благодарю и тебя, что научил ты меня сердечному действию.

Повел я его к богадельне, в которую он был назначен на ночлег, размышляя по пути:

— Может быть, Господь разрешил тебе иметь внутреннее зрение, поскольку нет у тебя внешнего? Не знаю. Но хочу сказать тебе, чтобы остерегался ты принимать разные видения за чистую монету. Бывают ведь они и не от Бога, а бывают и простые совпадения. Молитва направлена на соединение с Богом, а не на видения и прочие чудеса. Я слыхал от покойного моего Старца, что и не молитвенные люди, а способные к тому или болезненные в самой темной комнате видят свет, как он исходит от всех вещей, различают предметы, ощущают своего двойника и проникают в мысли другого. И большой ведь в этом соблазн.

Дошли мы до богадельни, и тут слепец сказал:

— Ты все и правильно говоришь, а все-таки как же так? Открыла в тебе молитва дар исцелителя, барыню ты исцелил, а остальных бросил. Думал я, грешный, может быть, ты слепоту мою исцелишь, да нет, вишь, ты говоришь, что это грех. Почему же грех?

— Да случай это, случай! — вскричал я. — А может, испытание мое. Словно толкнуло меня что-то, и язык сам собой сказал про деревянное масло. Надо это и принимать как случай или как Божью помощь. А ну как я сейчас раззвоню, что ты ясновидец, и погибнешь ты, душу свою и погубишь!

Народ вокруг смотрит на нас — видно, больно громко я крикнул.

— Душу погубишь, душу погубишь, — добродушно пробормотал за мною сторож богадельни, сидевший у входа. — Ну и разговор у вас, как у разбойников. — Он тронул слепого за рукав и сказал: — Заходи, что ль, ночь уж на дворе.

Мы обнялись.

С месяц шел я потихоньку и глубоко чувствовал молитву.

Молитва сердца столь меня услаждала, что не полагал я, есть ли кто счастливее меня на земле. Иногда ложился я неожиданно на землю, смотрел в небо и недоумевал, какое может быть большее наслаждение в Царствии Небесном.

Все вокруг как будто было мне родное: люди, дерева, животные, рыбы. На всем я находил изображение имени Иисуса Христа.

Иногда я чувствовал такую легкость, идя по степи или вдоль озера, — как бы не имел тела, не шел, а отрадно плыл по воздуху.

Иногда входил весь сам в себя и ясно видел все мои внутренности, удивляясь премудрому составу тела человеческого. «Как у Господа все продумано!» — поражался я.

Иногда чувствовал, как будто сделан я Царем, — и при этом желал страстно, когда же Бог даст мне умереть, чтобы прийти с благодарностью к Его престолу...

Вечерело. И в этом розовом воздухе заметил я впереди идущего человека. Защемило в сердце.

Стал я человека догонять — и застучало радостно сердце. Но приближался я очень медленно, как будто человек тот переступал прямо по воздуху, а не по раскисшей дороге. И все ж, когда поравнялся я, наверняка увидал: это Старец мой опять посетил меня!

— Батюшка, как я рад, что снова не забываешь ты меня! Куда же ты так поспешаешь, не угнаться за тобою?

— В Ерусалим, чадо! Пойдем мы вместе теперь, не отставай. Будет нам веселей.

— Батюшка, ужели пора настает?

— Пора, сыне мой, — ответил мне Старец, и точеное лицо его в окладе серебряных волос будто засветилось.

Я поднял счастливые глаза к небу: оно было ясное и глубокое, а коршун улетал все выше, пока не растаял. Тут я споткнулся в грязь. Поднялся: Старца уже нет.

Но путь мой теперь мне ясен.

Долго ли шел я — точнее, летел на крыльях молитвы сердечной, — не помню. Да только и море открылось.

Вот и порт показался. Обрадовался я.

Город предутренний понемногу начинал шевелиться. Повозки, люди, языки — все запестрело, начиная новую карусель в новый ясный Божий день. Как хорошо!

Я поспешил скорее туда, где вода смыкалась с кромкой суши, к тому пределу, где начиналось движение вольной стихии, где можно было вдохнуть далекий запах Востока.

Недолго я искал то, что мне было нужно, — маленький плотик. Я нашел его неподалеку от пирса, где отчаливал, прощально и печально гудя, пароход. И пока тот выбирал якорь, я уже выгреб на фарватер, где было сильное от берега течение.

Понемногу загребая руками то с одной, то с другой стороны, я все дальше удалялся от берега. Долго ли греб я, за молитвою не помню. Только берега уже нет, и непонятно мне стало, куда грести.

Тогда лег я на дно плотика и стал еще сильнее творить Иисусову молитву.

И вдруг мне показалось, что огромный белый парус взметнулся над моим плотиком.

Парус заполнил полнеба, и меня понесло, словно на крыльях...

Режиссер надеется, что эта публикация попадется на глаза молодому рискующему продюсеру, который не боится авторского кино.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Мангейм-94 выбирает «кино страстей»

Осенний Мангейм нежданно-негаданно вернул мне столь редкие по нынешним временам эмоции кинозрителя, по-детски захваченного зрелищем. Обязанности члена жюри ФИПРЕССИ, предписывающие смотреть весь конкурс неукоснительно, а он включает игровые, документальные и короткие фильмы, на этот раз вовсе не были изнурительной работой. А все потому, что девиз нынешнего Мангейма «Кино страстей» был осуществлен всерьез. Можно только догадываться, какой воловьей работы, какого знания мирового кино, какой высокопрофессиональной селекции потребовало выполнение этой задачи от отборочной комиссии. Тем не менее сюда со всего света собрали картины молодых независимых режиссеров, идущих против мейнстрима. Последнее, пожалуй, требует уточнения. Ибо мейнстрим в европейском понимании — это прежде всего коммерческое кино голливудской модели, шикарное и супертехнологическое, будто сделанное не руками и уж тем более не сердцем художника, а компьютером, бесстрастно, без запинки реализующим заложенную программу — как робот-полицейский в одноименном боевике.

В своей ориентации на «кино страстей» новая команда фестиваля во главе с Михаэлем Кетцем развивает традицию, сложившуюся здесь усилиями знаменитой Фей Вайян, First Lady европейского фестивального движения. Она выпестовала этот молодежный кинофорум, один из старейших в Европе, была его рулевым четыре десятилетия и благословила в большое плавание таких лидеров европейского кино, как Аньес Варда, Вера Хитилова, Вим Вендерс, Иржи Менцель, Райнер Вернер Фасбиндер, Кшиштоф Кесьлёвский, Константин Лопушанский. Именно здесь получили свои первые международные премии Валерий Тодоровский («Катафалк») и Бахтиер Худойназаров («Братан»). Так что у Мангейма — легкая рука, и дай Бог, чтобы светлая аура этого фестиваля сопровождала его и впредь, распространяясь еще и на соседний Гейдельберг (с прошлого года фестивальные показы и дискуссии идут в кинозалах двух городов). Установка на «страсти», обозначившая фокус киноконкурса, собрала на здешних экранах помимо коллекции стильных произведений, чья эстетика изумляла абсолютной свободой от кинематографической моды, еще и энное количество реальных человеческих драм. Именно это свойство фестиваля — его человеческий масштаб, соразмерность человеку — определило его изрядный зрительский потенциал. Я имею в виду программу «Кино на войне» — эхо трагических событий в бывшей Югославии. Симптоматично, что в этой документальной коллекции не было ни единого кадра, снятого российскими документалистами.

Но сопряжение с реалиями жизни — прерогатива не одной только хроники. О чем напомнила индийская игровая картина «Королева бандитов», показанная вне конкурса в день открытия фестиваля. Бешеный авторский протест и столь же бешеный темперамент — пожалуй, единственное, что режиссер Шехар Капур привносит от себя в документированное жизнеописание своей героини. Ее прототип Фулан Дэви, автор биографических записок, по которым создан фильм, до сих пор отбывает наказание за «мокрые дела» (порешила три десятка мужчин) и, по слухам, недовольна картиной, считая, что ее образ утрирован. Ей виднее. Могу лишь свидетельствовать: буквально в каждом эпизоде, если не в кадре, героиня становится объектом насилия или надругательства, пока из жертвы не превращается в мстительницу. Насилие в «Королеве бандитов» — не эстетика, не постмодернистский прием, а прямое и осознанно неотретушированное отражение реальности. Вопль отчаяния нередко снимает вопрос об эстетике. Социальное обличительство подобного накала, созревшее на патриархальной почве кроткой Индии, впечатляет. Феминистский акцент картины, да еще усиленный мужской подачей, очевиден и оценен. Кроме того, «Королева бандитов» полна аллюзий на житье в родимой стороне. Пола-

«Белле ван Зайлен», режиссер Дигна Синке

«Полет ласточки», режиссер Питер Маккарти

«Неудачная поездка», режиссер Хоучанг Аллахьяри

гаю, что в нашем сугубо мужском культурном контексте, где женский дискурс не слышен, эта картина, ставшая сенсацией прошедшего киногода, вряд ли прозвучала бы. Как не прозвучала в своем отечестве шоковая картина В.Тумаева «Лунные псы», вызвавшая отклик и сочувствие на Западе. Наше правовое сознание невозможно задеть, ибо оно отсутствует.

В европейском же контексте остро смотрелась не только «Королева бандитов», где категорично поставлен вопрос о правах женщины, а это здесь святое. Наши снобы наверняка сочли бы просто старомодными фильмы, которые были здесь фаворитами. К примеру, голландская картина Дигны Синке, получившая Главный приз. Изысканно поставленная костюмная лента из жизни французского высшего общества конца XVII века очаровывает пластической культурой. Но этим нас, как говорится, не удивишь. Зато как рассказана режиссером, как сыграна актерами история любви — тут мастерство высшей пробы. Да и сама историческая канва сценария тоже блестящая находка. В фильме речь идет о драме любви, героями которой были знаменитый Бенжамен Констан и Белле ван Зайлен, аристократка, имевшая свое писательское имя.

То, что в Мангейме неоклассическая традиция отодвинула в сторону постмодернистскую с ее «новой эротикой» и «новым насилием», — не только результат направленного отбора. Очевидно, это тенденция мирового кинопроцесса, внимательно прослеженная здесь в работах независимых режиссеров.

Неоклассический дискурс не отнимает у зрителя, а стало быть, и у художника главной радости осмысленного бытия — познания жизни. Пребывание в стерильно-кичево-эстетской арт-реальности постмодернизма, где нет «сора жизни», нет ее огромных мелочей, а лебеда если и растет, то непременно с какой-то глубоко художественной целью, похоже, несколько прискучило современникам. И заметно умалило витальную энергию такого очаровательно грубого и земного искусства, каким явилось в этот мир Кино. Возвращение на круги своя, поближе к источникам жизни — к чувствам и страстям — гарант долгожительства музы Технэ, которой вот-вот стукнет первая сотня.

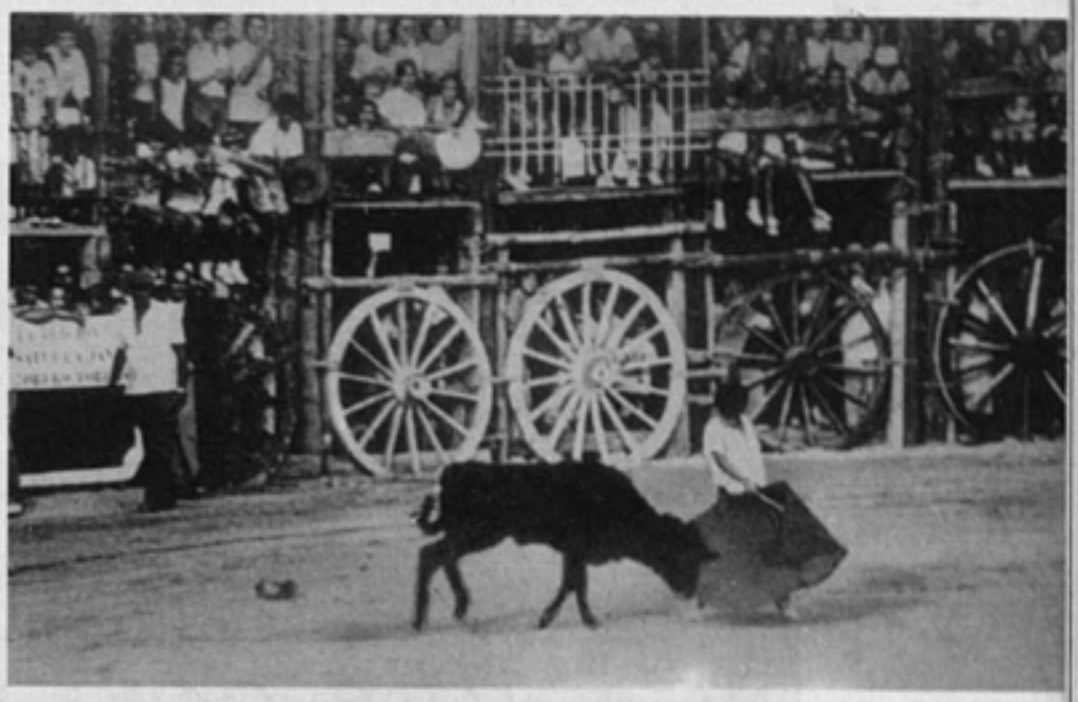
Об этом — об источниках жизни, фестивальный экран напоминал то и дело. И в семейной саге «Счастливого будущего!» молодой бельгийской постановщицы Лореданы Бианкони, отражающей столь актуальную сегодня драму культурной идентификации в эмигрантской среде — только действие фильма разворачива-

ется в поствоенной Европе. И в австрийской картине «Неудачная поездка» (режиссер Хоучанг Аллахьяри), начавшейся как банальное «крими», потом обернувшейся неоготическим романом, а в последней трети неожиданно обретшей жизнеутверждающее эпическое дыхание, автор под занавес одаривает героя-неудачника нечаянной радостью семейного счастья.

Фестиваль демонстрировал богатство нарративных и аналитических возможностей современного кино во всех жанрах конкурсной программы. Так, «Валенсийский романс», документальный фильм, где знаменитый тореро играет самого себя, — это мистерия корриды, ее кровавая физиология и ее сокрушительная критика с позиций современного гуманистического сознания, отвергающего этот освященный веками ритуал публичного убийства. Картина очень красива — она повторяет экстатический ритм боя человека с быком, ее кадры словно сочатся пурпуром — цветом крови. Правда, мои коллеги из ФИПРЕССИ были шокированы: режиссер Соня Герман Дольц любуется «мужскими достоинствами» своего героя-тореро, а это сексизм. Лично я по невежеству с простодушием отнеслась к тому, что камера ласкает солиста этого великолепного, хотя и кровавого балета. Однако приз «За лучший документальный фильм» получила чилийская картина режиссера Игнасио Агуеро «Грезы льда» — скорее мистическая, чем пассионарная. Это прямо-таки поэма экстаза, исполненная вдохновенной камерой, зачарованной волшебной игрой трех стихий — океана, ледяных скал и отраженного в них света.

Самую престижную награду — приз Фасбиндера, а также приз ФИПРЕССИ получила картина американца Питера Маккарти, режиссера, сценариста и продюсера из Чикаго. Ее название можно перевести как «Полет ласточки». Именно так, рывками, меняя скорость на ходу, движется герой-аутсайдер по жизни и по огромному мегаполису — действие фильма происходит в Лос-Анджелесе. Стилистика «синема верите», фиксирующая жизнь врасплох, переплетена с ночными видениями героя, лиризм запросто уживается с иронией и самоиронией, ибо герой, конечно же, alter ego автора. Фильм этот не втянешь ни в одну отработанную типологию. Рождая ассоциации и аллюзии (вспоминается, скажем, иоселианиевский «Жил певчий дрозд»), он тем и интересен, что абсолютно индивидуален. Прелесть авторского стиля в том, что прерывисто-порывистый ритм фильма не имеет точки замирания, покоя...

Непрерывность движения — это и есть кино.



«Валенсийский романс», режиссер Соня Герман Дольц

«Грезы льда», режиссер Игнасио Агуэро

«Королева бандитов», режиссер Шехар Капур

Вопреки Киплингу,
Запад и Восток
встречаются на страницах
элитарного журнала
русскоязычного зарубежья
«Зеркало».
Все, о чем говорят и пишут
интеллектуалы пяти континентов, —
на страницах «Зеркала».
Вам всегда будет о чем рассказать
и чем удивить своих собеседников!

Стоимость годовой подписки (12 номеров) — 120 $US
Наш адрес: «Zerkalo» P.O.B. 23715 Tel-Aviv 61231 Israel

Подписка осуществляется по телефону:
151-56-51, 151-67-21
факс: 151-02-72

ДЖЕРРИ ХОПКИНС

Элвис

Элвиса Пресли нередко называют преемником Джеймса Дина. После трагической гибели молодого актера его место кумира молодого поколения занял поп-певец, который тоже снимался в кино. Но совершенно в другом амплуа.

22 августа 1956 года Элвис Пресли приступил к работе над своим первым фильмом — «Люби меня нежно». Первоначально фильм назывался «Братья Рено», в нем не предполагалось никаких песен, но когда перед продюсером забрезжил необыкновенный коммерческий успех, напрямую связанный с музыкой, в сценарий вставили четыре песни, а название изменили в соответствии с очевидным соображением, что реклама ему уже сделана популярной пластинкой. Поначалу никто не был расположен к Элвису в этих краях, а кончилось тем, что все его полюбили. Отчасти, возможно, потому, что Элвис умел приобретать друзей. Например, в первый съемочный день он поразил режиссера тем, что знал не только свой текст, но и все чужие роли в сценарии. Он выучил наизусть весь сценарий!

По сюжету у «Элвиса» было два брата. Все, кроме него, отправились воевать с ненавистными янки, а парень, которого он играл, остался дома на ферме присматривать за старушкой матерью. Приходит известие о смерти брата Эгана, и тогда «Элвис» женится на его девушке (Дебра Пейджет). «Элвис» не знает, что «Дебра» была невестой его брата. Эган возвращается, возникает временное замешательство, но «Элвис» разрешает его, неожиданно уходя из жизни. Фильм заканчивается кадром лица Элвиса на фоне неба. Он поет песню, давшую название фильму. Потрясающий дебют.

Продюсером картины был Дэвид Вейсбарт — тот самый, который в 1955 году выпустил самый знаменитый фильм с участием Джеймса Дина — «Бунтарь без причины». Поскольку Дин был единственным идолом подростков в 50-х, кроме Элвиса, сравнения были неизбежны. В первый же съемочный день прямо на площадке продюсер заговорил с Элвисом о том, не сыграть ли ему главную роль в фильме «История Джеймса Дина», замысел которого серьезно обсуждался в 1956 году — после смерти Дина. Элвис отвечал, что польщен таким предложением[1]. А потом Вейсбарта интервьюировал репортер «Нью-Йорк геральд трибюн» Джо Хаймс, попросивший сравнить двух молодежных кумиров между собой.

«Если говорить о природе их популярности, то Элвиса я назвал бы «клапаном безопасности», — сказал продюсер. — Когда ребята видят его на сцене, они визжат, орут, вскакивают с мест, словом, дают выход своим эмоциям. А когда они видели на экране Джимми, замыкались в себе, мрачнели. Элвис и Джимми — антиподы. Джимми — замкнутый, сосредоточенный на себе; Элвис — открытый, общительный. Они оба молоды, но, вспоминая Джимми, об это как-то забываешь, он был слишком сосредоточен на своем внутреннем мире. А Элвис очаровывает публику именно своей детскостью. С Элвисом всегда просто, он открыт и искренен, а Джимми был скрытен, не допускал импульсивных порывов.

Элвис обладает завидным душевным здоровьем. Джимми был типичным «трудным» подростком, а Элвис — таков, каким хочет быть каждый мальчишка — преуспевающим любимцем публики, которому все дается без труда. Он, как бы дурачась и получая удовольствие, загребает кучу денег. А что может быть лучше, с точки зрения детской логики?»

В те дни между Элвисом и Джимми протянулась еще одна ниточка. Элвис подружился с Ником Адамсом, одним из ближайших друзей Дина. Они познакомились, когда Ник пришел на пробы; предполагалось, что он сыграет одного из братьев в фильме «Люби меня нежно». Ник попросил Элвиса ему подыграть, и тот согласился. На роль Ника не взяли, он не подошел по возрасту. Зато между ними завязалась дружба.

«Ник и Элвис отлично дополняли друг друга, — говорит их общий приятель. — По виду Ник был просто бешеный. Чуть что — пускал в ход локти и зубы. А Элвис — уступчивый, мягкий. А в сущности, Ник был в душе робкий, а Элвис, наоборот, — сильный, даже жесткий. Вот и получалось, что они родственные души.

Фрагменты из книги: Hopkins Jerry. Elvis. L. 1972.

Книга Джерри Хопкинса «Элвис» написана в специфическом жанре литературы для поклонников (фанов), скрупулезно отмечающей каждую веху на жизненном и творческом пути героя-кумира. Книга вышла в свет при жизни Элвиса Пресли, который скоропостижно скончался в 1977 году. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[1]Игровой фильм о Джеймсе Дине так и не был поставлен.

И вообще у них было много общего — возраст, желание стать настоящими актерами, футбол, девочки — всякие мужские штучки».

Голливуд доставлял Элвису наслаждение. Он был окружен друзьями. Студия приставила к нему секретаря. Его осаждали толпы репортеров и фотографов. В их числе была малютка по имени Патрисия Вернон, которая написала в «Нью-Йорк геральд трибюн»: «Пресс-агент подошел ко мне и сказал, что мое время истекло. Я стала прощаться, но тут Элвис, который все время возлежал на кушетке, молниеносно схватил меня за ногу и возразил ему: «Может, она робеет; может, ей хочется остаться со мной наедине». Тот пожал плечами и ушел. Я потребовала убрать руку. «О'кей, — сказал он, глядя из-под полуопущенных век. — Я пошутил». Я спросила, как он относится к девушкам, которые на него вешаются. Опять взгляд из-под ресниц: «Я этим пользуюсь, — отвечает он, а сам наблюдает, какова будет реакция. Потом улыбается: — Черт, я опять пошутил. Мне просто нравится с вами разговаривать, вы смышленая девушка». Когда я задала вопрос, согласен ли он с мнением некоторых психологов, что является для подростков секс-символом, Элвис дал мне ответ, который цитировался потом годами: «Меня принимают за сексуального маньяка. Это все выдумки старых импотентов. Я самый обыкновенный парень». Элвис забавлялся.

Как раз когда Элвис приступил к съемкам своего первого фильма, в его жизнь вошла армия. 24 октября призывная комиссия направила ему анкету «состояния на сегодняшний день». Поскольку большинство допризывников не извещают соответствующие инстанции об изменениях места жительства и гражданского состояния, время от времени им рассылается такой опросный лист. Впрочем, как сказал репортерам председатель призывной комиссии, беспокоиться не о чем: Элвис зарегистрирован под шифром 1-А, и таких, как он, на очереди перед ним несколько сотен.

Тогда же, в октябре, «Биллборд» опубликовал передовицу, посвященную обстоятельствам призыва Элвиса в армию. Она содержала несколько подробностей, чтобы никто не сомневался в истинности информации. Там, например, было сказано, что Элвис призывается в особые войска — службу развлечений, что направлен он будет в форт Дикс, штат Нью-Джерси, что ему разрешат выступать по телевидению и записывать пластинки, а также предоставят полугодовой отпуск для съемок следующего фильма. Почти все, написанное в этой статье, было ложью, но прежде чем она была опровергнута, бывший сотрудник «Биллборда» Стив Шикел записал на радиостанции в Чикаго песню, навеянную слухами о близящемся призыве, — «Оставьте мне мои бакенбарды».

В это время Элвис и голливудская старлетка Натали Вуд переживали так называемый «мотоциклетный роман». Каждый шаг Элвиса был под пристальным вниманием жадных до сенсаций журналистов, так что когда Элвис приобрел 31 октября новый мотоцикл, агентство «Юнайтед Пресс Интернэшнл» тотчас об этом пронюхало, и когда «Большой Э» (или Шеф, как его называли в 1956 году) той же ночью взял Натали в трехчасовую поездку на этом мотоцикле, об этом тоже стало сразу известно. Один из репортеров нэшвилской газеты «Теннессиец» напечатал свой материал под шапкой: «Чем глубже роман — тем уже джинсы Натали». Иногда взрослые (в данном случае журналист) бывают не умнее подростков. А то и вовсе глупее. Элвису становилось все труднее сохранять независимость и оберегать свою личную жизнь от чужих глаз.

Нил Мэтьюс из группы «Джорданерс» рассказывает: «Он мог выходить из дому только ночью, если, правда, выдавалась свободная ночь. Арендовал каток или кинотеатр до самого утра, и можно было либо до упаду кататься на коньках, либо смотреть подряд два-три фильма. Вот и все его развлечения. Ничего другого он не мог себе позволить.

Однажды мы разговорились с ним насчет гольфа. Я объяснял, как успокаивающе он действует. И добавил, что Элвис обязательно должен как-нибудь пойти со мной на площадку для гольфа. «Да, конечно, надо бы пойти, — ответил он. — Но невозможно». То же самое было с теннисом и со всем прочим. У меня теннисный корт прямо возле дома. Но мы успели бы сыграть не больше четверти часа. Пока кто-нибудь из соседей не узнал бы его.

Готов поспорить на тысячу долларов, что Элвис смог бы собрать сотню человек за пять минут, если бы где-нибудь появился. Он это знал. Это его здорово удручало. Ему хотелось бы пройтись по улице, как простому смертному. Но он не мог вести себя, как простой смертный. И это не могло не возыметь последствий».

Обычно при выходе фильма на экран печатают две-три сотни копий. «Люби меня нежно» оттиражировали в пятистах пятидесяти экземплярах. Вновь был использован принцип насыщенного рынка. В день премьеры в Нью-Йорке перед зданием кинотеатра «Парамаунт» уже к восьми утра выстроилась очередь в три тысячи человек, в основном из девочек-подростков. Для охраны порядка был вызван наряд полиции (тридцать пять человек), у дверей стояли два десятка дополнительно набранных капельдинеров. Рекламная афиша гласила, что первым двум тысячам зрителей будет предоставлен выбор сувениров — шарф, шляпа, значок или браслет от Элвиса Пресли; они, естественно, могли сделать свой выбор и из того ассортимента, который предназначался уже для всей публики. Одна девушка в Новом Орлеане отсидела сорок два сеанса — все, на которых демонстрировался фильм Элвиса, плюс сорок два сеанса, на которых впридачу к какому-то другому фильму показывали анонс «Люби меня нежно».

Восторг критики оказался более умеренным. «Нью-Йорк таймс» отдала должное отваге Элвиса, но, описывая его манеру актерской игры, употребила такие эпитеты, как «напыщенная» и «преувеличенная», и, назвав жанр картины «лошадиной оперой», заметила, что «Элвис внес в нее художественный вклад не более

значительный, чем заурядная рабочая кляча». Лос-анджелесская «Таймс» писала: «Пресли, конечно, бледнеет как актер перед исполнителем роли его брата, но разве он представляет для кого-нибудь интерес как актер?» И, конечно, значительнее всех собратьев отозвался об Элвисе рецензент журнала «Тайм», который, наверное, бегом мчался к пишущей машинке, чтобы поскорей излить свою желчь. «Его можно было бы сравнить с сосиской по гладкости и округлости, если только на свете были бы сосиски шести футов длиной. Можно было бы уподобить его лупоглазой золотой рыбке из диснеевского мультфильма, но не бывает рыб с бакенбардами. Но более всего он напоминает труп — вялый, бледнолицый, с опущенными уголками губ, как у восковой фигуры лорда Байрона в паноптикуме.

И вдруг эта фигура начинает двигаться. Рот открывается, а глаза, наоборот, прикрываются веками, гитара в руках ходит ходуном. Тело в районе живота совершает вращательные движения в ритме хилли-билли, рок-н-ролла и чего-то еще, известного одному только Элвису-Пелвису (Элвису-Попке. — *Н.Ц.*). Когда же танец живота достигает апогея, из горла этой фигуры начинают извергаться странные звуки. Что это? Заржавевшая аварийная сирена? Неужто человеческий голос? Скорее, какой-то непонятный шум, в котором изредка можно разобрать отдельные слова. И вдруг все замирает и на экране остается одна только полуулыбка-полугримаса — послание миллионам юных американок, с вожделением взирающих на широкоэкранное полотно».

Мнение рецензента «Тайм» разделяли многие критики. Для исполнителя, мечтавшего стать настоящим актером, это воспринималось как удар.

С начала мертвого сезона Элвис приступил к работе над своим вторым фильмом — «Влюбленный в тебя» на студии «Парамаунт». Это была первая картина с Пресли Хола Уоллиса (всего их будет девять) и первая, специально задуманная под Пресли с его имиджем «парня, сделавшего самого себя». На сей раз Элвис играл Дека Риверса, выходца из захолустья, который просыпается знаменитым после того, как одна дама, пресс-агент, устроила ему концерт, где Дек исполнял музыку кантри. Поначалу мисс Скотт (так звали даму) и ее бывший супруг пригрели юного Дека из корыстных соображений оба, узнав про его горестный жизненный путь сироты, заключили с ним новый контракт, который сделал романтливого провинциала не только знаменитым, но и богатым.

4 января 1957 года, за четыре дня до того, как ему исполнилось двадцать два, Элвис явился в Госпиталь ветеранов в Мемфисе для прохождения медкомиссии. Он пришел на обследование с целой компанией, а также с Дотти Хармони — танцовщицей из Лас-Вегаса, которая гостила в доме Пресли, и Клиффом Гливсом, закадычным дружком. Гливс сидел за рулем, а Элвис и Дотти – сзади.

Дата его призыва, как сказали в госпитале, зависела от многих факторов, в том числе от количества добровольцев, которое будет определено региональной квотой. Во всяком случае, у Элвиса в запасе оставалось не менее полугода, а может быть, и год. В течение этого времени он имел право записаться в любой род войск.

В тот день Элвис оказался единственным допризывником, ставшим объектом внимания медиков. Вообще комиссию устраивали для групп человек в сорок и даже больше, но на этот раз было решено, что четыре десятка парней плюс Элвис с толпой репортеров и любопытствующие сотрудники — это чересчур, такая орава просто сорвет всю работу. Но врачам все равно пришлось отбиваться от фоторепортеров, пытавшихся снять Элвиса в чем мать родила.

Через несколько часов Дотти уже садилась в самолет, летевший в Неваду, а Элвис и компания занимали свои места в поезде, отправлявшемся в Нью-Йорк, чтобы принять участие в третьем и последнем шоу Эда Салливена.

Нью-Йорк встретил их как обычно.

«Улицы вокруг здания театра были заблокированы публикой в радиусе семи-восьми кварталов, — рассказывает Нил Мэтьюс. — В переулке у театра яблоку было негде упасть. Собралось, я думаю, тысяч пять подростков. И все орали. Ситуацию контролировал патруль верховой полиции».

По словам Нила, в тот раз администрация впервые использовала обманку: «К подъезду направили большой черный лимузин, куда посадили парня, внешне напоминавшего Элвиса и одетого в его стиле. Толпа кинулась вслед за машиной, а Элвису удалось проскользнуть в служебный вход».

Элвис вышел на сцену в бархатной рубашке и жилете из золотой парчи. Он спел религиозный гимн, который собирался записать на свою следующую пластинку, «Мирная долина». Это было его последнее выступление по телевидению перед трехлетним перерывом.

На следующей неделе, как раз в день рождения Элвиса, состоялась пресс-конференция призывной комиссии Мемфиса, на которой капитан Элвин П.Роувен заявил: «Физическое состояние Пресли первоклассное. Умственное? Точный коэффициент назвать затрудняюсь, но где-то около среднего».

В печати появилось множество статей, намекавших на возможность привилегированных условий службы для Элвиса. Особое внимание уделялось прическе и бакенбардам, которые ему якобы обещали сохранить в неприкосновенности. «Девочки, можно расслабиться», — так начиналась заметка, в которой цитировался некий анонимный военный чин, заверявший журналистов в том, что Элвису предстоит служба в спецвойсках, которые обеспечивают досуг военнослужащих, что он будет носить хаки, но избежит уставной стрижки.

Как и следовало ожидать, поднялась волна возмущения против такой необоснованной поблажки. Группа

ветеранов из Майами обратилась с петицией к своему сенатору Джорджу Смэтерсу, который направил ее в Пентагон с просьбой проинформировать его по поводу точности сообщений, появившихся на страницах печати. Ответ из Пентагона гласил: «Во время прохождения Пресли медицинской комиссии присутствовало много находящихся при исполнении служебных обязанностей лиц военного и медицинского персонала, а также журналистов. При этом высказывались замечания, за которые военное ведомство ответственности не несет».

В официальном ответе также упоминалось, что после призыва Элвис будет направлен в форт Чаффи, штат Арканзас. Репортеры не замедлили обратиться за разъяснениями в пресс-службу упомянутой военной базы и получили вот какой ответ из уст Джона Моуна, офицера по связям с прессой: «В Чаффи не существует никаких персональных привилегий. Все новобранцы в первый же день по прибытии обязаны пройти стрижку». В ответ на вопрос, что же это за стрижка, капитан Моун сказал: «После нее голова напоминает обритую луковицу».

Полковник[2] тоже собрал небольшую пресс-конференцию в Мэдисоне, на которой объявил, что «его мальчик» в начале мая приступает к съемкам своего третьего фильма, уже на другой киностудии — «Метро-Голдвин-Майер». Называться он будет «Рок за тюремной решеткой». Полковник также обнародовал сумму гонорара: двести пятьдесят тысяч плюс пятьдесят процентов от прибыли. Неслыханная цифра для человека, за плечами которого было всего две картины.

1 мая Элвис прибыл на студию «Метро-Голдвин-Майер» в Калвер-сити, поблизости от Лос-Анджелеса, для записи песен к фильму «Рок за тюремной решеткой». Вот что вспоминает об этом дне Гордон Стоукер: «Не скажу точно, который это был час, но помню, что еще было утро. Элвис как вошел, так сразу бросился к роялю и стал наигрывать спиричуэлс. Это была его первая любовь в музыке. А все мы — «Джорданерс», Билл, Скотти и Ли Джей ему подпевали. И пропели все утро, забыв о песнях для фильма. А потом пошли обедать.

Тут меня перехватил кто-то из персонала студии и напомнил, что студийное время стоит уйму денег и, если после обеда Элвис опять задумает петь спиричуэлс, ни в коем случае не следует ему потакать, а нужно сразу же приступить к делу.

А когда закончился наш полуторачасовой перерыв, Элвис как ни в чем не бывало опять уселся за рояль и начал играть с того самого места, на котором остановился. Я пошептался с ребятами, и мы не стали больше петь. Элвис умолк и попросил меня объяснить, в чем дело. Я ответил, что, дескать, нас попросили не петь больше спиричуэлс, а заняться музыкой для фильма.

Элвис психанул. Внешне он ничем этого не показал, просто ушел из студии и все. Рабочий день пропал. Элвис не вернулся.

Произошло глупое недоразумение. В студии не знали, что таким образом Элвис разогревается, входит в настроение. Не помешай мы ему, все семь песен были бы записаны в тот же день к вечеру, в крайнем случае — утром следующего дня. Причем в целом запись заняла бы меньше времени, чем обычно уходит на это у других. Надо было дать Элвису полную свободу, позволить ему работать в том режиме, который ему нравится. И тогда за день была бы выполнена двухнедельная норма».

Со стороны могло показаться, что у Элвиса случился припадок «звездной болезни», но это не так. Элвис знал, что делал, он умел настраивать себя на работу. Его привычки отличались от общепринятых, но ему казалось, что окружающие должны все правильно понимать. Кстати, на этот раз в студии было полно людей, постоянно сотрудничавших с Элвисом и знавших его манеру работать, они могли бы вмешаться и всё объяснить. Но почему-то промолчали. А Элвис не пожелал опускаться до мелочных разборок. И предпочел уйти.

Но наутро он как ни в чем не бывало явился на студию, и запись прошла отлично.

«Рок за тюремной решеткой» — один из самых лучших фильмов Элвиса, и он заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее.

Сюжет фильма таков. Винс Эверет, горячий паренек, вступившись за девицу в баре, нечаянно убивает ее пьяного кавалера. За это ему грозит от года до десяти тюремного заключения. Соседом Эверета по камере оказывается бывший певец Мик, исполнитель песенок кантри, который, увидев, что у Винса есть способности, показывает ему пару аккордов на гитаре. А потом здесь же заключается контракт, согласно которому все доходы от выступлений делятся между партнерами пополам.

Выйдя на свободу, Винс пытается устроиться на работу в бар; свидетельницей его попытки становится молоденькая девушка по имени Пегги (Джуди Тайлер), агент-посредник в шоу-бизнесе. Пегги пытается пристроить первую запись Винса, но всюду получает отказ.

Множество фраз из фильма слетели с экрана и вошли в обиход. Например, слова, сказанные Винсом Пегги: «Ты привыкла иметь дело с талантами. Зачем тебе тратить время на меня?» И ее ответ: «Мне нравится, как ты дергаешься с гитарой». Или вот эти, из того эпизода, где Винс, шокировав гостей в доме родителей Пег, выбегает оттуда, а она говорит ему: «Мне кажется, я должна ненавидеть тебя». А он смотрит на нее из-под полуопущенных век и отвечает: «Никак не можешь. Я не позволю тебе меня возненавидеть».

---

[2]Полковник — прозвище Тома Паркера, менеджера Элвиса Пресли.

Вырываясь из его объятий, Пег возмущается: «Неужели ты думаешь, что со мной пройдет такой дешевый трюк?» Но он целует ее снова и говорит: «Никакой это не трюк, дорогая. Это зверь, который сидит во мне».

В конце концов Винсу Эверету удается встроиться в шоу-бизнес, он производит сенсацию и начинает грести деньги лопатой. В этот момент на горизонте появляется бывший сокамерник, напоминающий о контракте, согласно которому половина прибыли принадлежит ему. Старый приятель получает место «шестерки» и гарантии десятипроцентного вознаграждения за исполнение мелких поручений.

Винс отправляется в Лас-Вегас. Его пластинки побивают все рекорды. Открывается дорога в Голливуд, где ему навязывают в подруги новоиспеченную «звезду», с которой он должен появляться не только на съемочной площадке, но и на отдыхе. Для рекламы. Пегги, приехавшая в Голливуд, чтобы помочь ему записать новую пластинку, узнает, что Винс задумал избавиться от основанной ими вдвоем студии грамзаписи «Лорел Рекордс». Ему плевать, что для Пегги в этом — смысл жизни. Доллар стал перевешивать для него все остальные ценности.

Обиженная до глубины души, Пегги в слезах покидает роскошные апартаменты Винса, а Мик, ставший свидетелем этой безобразной сцены, начинает избивать Винса. Один из ударов оказывается роковым — Мик угодил Винсу прямо в адамово яблоко. Винс лишается голоса. «Скорая помощь» отвозит его в больницу. Врачи говорят, что петь он, судя по всему, уже никогда не сможет.

По иронии судьбы как раз в эти дни, а именно 14 мая, Элвису самому пришлось обращаться к врачам. Во время съемок танцевального эпизода он проглотил фарфоровую коронку одного из передних зубов. На следующий день он чувствовал сильную боль в груди и поспешил в больницу «Ливанские кедры». Просвечивание показало, что он не проглотил, а вдохнул в себя эту злосчастную коронку и она застряла в легком. Отсюда и боль. Коронку удалось извлечь с помощью бронхоскопа. Отдохнув пару дней после операции, Элвис вернулся на съемочную площадку.

«Рок за тюремной решеткой» заканчивался образцовым хеппи эндом. Пегги и бывший сосед по нарам приходят навестить Винса в больнице, где все объясняются друг другу во взаимной любви, а через некоторое время доктор объявляет, что Винс больше не нуждается в лечении, и вот он в сопровождении своего приятеля п-о-т-р-я-с-а-ю-щ-е поет песнь любви, которую слушает взволнованная Пегги.

Закончив в июле работу на фильмом «Рок за тюремной решеткой», Элвис взял трехнедельный отпуск. Часть его он провел, наблюдая за тем, как идет перестройка нового дома, купленного им в марте. Собственно, это было целое поместье стоимостью в сто тысяч долларов в одном из пригородов Мемфиса — Уайтхевене, в двух милях к северу от границы штата Миссисипи. Новое приобретение получило название Грейсленд. (В 1969 году оно вошло в черту Мемфиса.) Дом представлял собой двухэтажный особняк с мансардой под островерхой крышей. Бассейна не было, нижняя часть дома нуждалась в ремонте. Сложен он был из бурого теннессийского известняка, украшен белыми колоннами в колониальном стиле, а внутри имел пять спален (там немедленно разместились родители и бабка Элвиса) и почти столько же ванных комнат. Всего же комнат было двадцать три. Дом стоял на холме в центре земельного участка в тринадцать акров, вокруг которого кольцом расположились пастбища. В 1957 году соседями семейства Пресли были только коровы.

«Заброшенную старую усадьбу Элвис превратил в уютный дом, — говорит Элан Фортас, бывший телохранитель Элвиса. — Каждый год он обновлял облик дома. Настелил новые полы в нижнем этаже, отделал деревянными панелями стены, развесил на них все свои золотые диски. Поставил бильярдный стол, проигрыватель, все, что было нужно для развлечений. Даже кинопроектор. Мы брали напрокат любые фильмы, какие хотели».

А если в доме не крутили кино, Элвис арендовал каток или луна-парк.

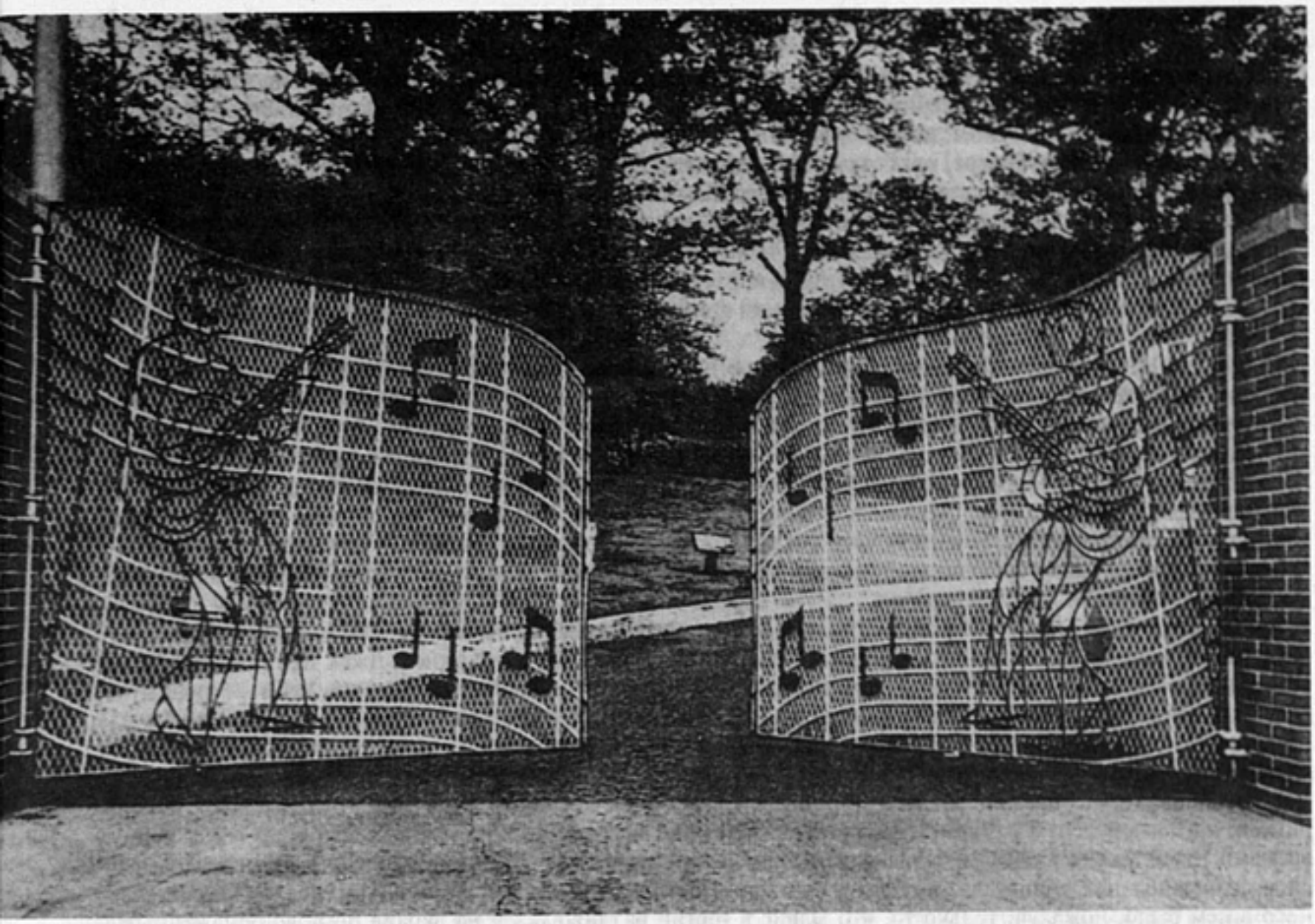
«Мы арендовали каток и гоняли в футбол на роликах, — продолжает свой рассказ Элан. — Гоняли до упаду. Знаете, как в молодости бывает. И еще у нас было любимое занятие. Электромобили. В Мемфисе их называли «доджами». Мы разбивались на два лагеря по десять человек и начинали войну. Такую беспощадную, что приходилось обвязываться подушками, надевать рукавицы. А ладони покрывались волдырями от баранки этого «доджа».

А еще мы устраивали балы. Гости ни за что не платили. Ну там за сосиски, гамбургеры, попкорн, засахаренные фрукты и прочее.

Элвис никого не гнал — пришли люди поразвлечься, ну и ладно. Приглашенные приводили с собой друзей, а то просто кто-то, проезжая мимо, спросит: «Можно мне к вам?» Элвис никому не отказывал».

Вскоре в доме появился бассейн. Свою спальню Элвис велел выкрасить в темно-синий цвет, одну стену целиком закрыло зеркало. Элвис говорил, что хочет потолок в холле сделать в виде настоящего неба, вроде планетария — чтобы днем по нему плыли облака, а ночью горели звезды. Преодолев слабое сопротивление матери, он распорядился отделать пурпурные стены гостиной золотым бордюром, а столовую и веранду затянуть белым плюшем. Снаружи дом освещался мягким голубоватым светом; похожий на именинный пирог, он, казалось, вырастал из тьмы, как сказочное видение.

У чугунных ворот с фигурой Элвиса, играющего на гитаре, несли свою нескончаемую вахту поклонники. Однажды какие-то подростки в машине с арканзасским номером стащили что-то из расставленной на лужайке мебели, и Элвис погнался за ними на одном из «кадиллаков», заставив через несколько миль прижаться к краю дороги. В том же месяце две девятнадцатилетние девицы — Элен Мадьяр и Элис Стайнхауэр — потратили по двести пятьдесят долларов, чтобы добраться до Мемфиса из Сент-Пола, штат Миннесота,



Резиденция Короля рок-н-ролла Элвиса Пресли

и не зря, потому что Элвис их увидел и, как они потом рассказывали газетчикам, «позволил погладить свои бачки».

Где бы ни появился Элвис, поклонники немедленно окружали его. В холлах отелей, за воротами студий, за кулисами, дома — по всей Америке происходило одно и то же. И если в полицию заявляли о бегстве из дома какой-нибудь юной особы, поиски обязательно начинались в толпе девчонок у дома Элвиса. В Голливуде, возле отеля «Никербокер», когда там останавливался Элвис, собирались подростки, называвшие себя «отельными гончими». Чтобы стать членом этого сообщества, надо было, чтобы Элвис тебя чмокнул; второе условие — спеть «Отель, где разбиваются сердца» задом наперед.

Семь лет провел Элвис на холмах Бел Эйра и Мемфиса, играя со своей компанией в футбол, гоняя на мотоцикле, ухлестывая за смазливыми девушками, раскатывая в роскошных автомобилях, пристально следя за своим весом и прической, записывая пластинки и снимая кино. Все это время он держался в стороне от публики.

С весны 1961-го до лета 1968 года, когда, знаменуя его «камбэк» — возвращение на эстраду, — было записано на видеопленку его первое за эти годы телевизионное выступление, Элвис снялся в двадцати одном фильме. То есть в среднем выпускал по три картины в год.

Одним из первых в этой серии стал фильм «Голубые Гавайи». Его сняли сразу же после благотворительного концерта на Пёрл-Харбор. Он вышел в прокат накануне Рождества, и, когда его победное шествие по экранам страны завершилось, было подсчитано, что он собрал 4,7 миллиона долларов и попал в список кассовых чемпионов всех времен, который составил журнал «Верайети». Альбом — звуковая дорожка «Гавайев» — также оказался победителем: он был раскуплен быстрее всех выпущенных в 1961 году альбомов, а его тираж превысил пять миллионов.

Тем временем уже вовсю шли съемки новой ленты — «Следуй за мечтой», где Элвис играл доброго, но неудачливого парня из одного нелепого семейства. Отца сыграл Артур О'Коннел; Джек Крущен и Саймон Окленд изобразили неуклюжих мафиози, пытавшихся одурачить главного героя; Энн Хелм — любимую девушку. Хотя Элвис выглядел на экране довольно обаятельным, фильм в целом ничем не выделялся из потока среднего кино и никак не способствовал его карьере. Правда, в нем впервые открылось комедийное дарование Элвиса.

На это, однако, не обратили особого внимания, и в следующей своей картине он сыграл боксера. Это был римейк известной ленты с Уэйном Моррисом «Малыш Галахед». Каратистская подготовка — а к этому времени Элвис уже свободно разбивал ладонью кирпичи — сделала его в этой роли очень убедительным. В фильме он еще и пел, а внимала ему Джоан Блэкман. Но ни первое, ни второе фильм не спасло. Замечательного в нем было, пожалуй, только то, что Элвис в третий раз появлялся на экране по пояс обнаженным. Продюсеры считали это очень выигрышным моментом.

В том же 1962 году Элвис снялся в роли флотского капитана в фильме «Девушки! Девушки! Девушки!». Одним из авторов сценария был Эдвард Энхалт, два года спустя удостоившийся «Оскара» за картину «Бекет». Вопреки ожиданиям, навеянным названием, в фильме фигурировали только две девушки — Стелла Стивенс и Лорел Гудвин. Изощренной публике могло импонировать то, что тут Элвис разговаривал по-китайски, но для поклонников главное заключалось в изобилии музыкальных номеров — тринадцать песен спел он в «Девушках», и все они попали в альбом «Возвратить отправителю», получившему золотой сертификат.

В 1963 году Элвис снялся в четырех мюзиклах. В первом, «Это случилось на Всемирной ярмарке», действие происходило в Сиэтле. Элвис играл пилота сельхозавиации, напарник которого (Гэри Локвуд) попал в передрягу из-за пристрастия к азартным играм. Элвис весь фильм бегал за Ивонн Крэг, а получил Джоан О'Брайен и попутно спел десяток песен. Одна из них, «Продается разбитое сердце» Отиса Блэкуэлла, была записана на сингл и распродана в миллионе экземпляров.

«Забавы в Акапулько» — уже более серьезное произведение, с солидной драматургической основой. Элвис исполнил в нем роль циркового артиста, выступающего на трапеции, который после несчастного случая стал бояться высоты. В солнечном Акапулько он становится телохранителем, который еще и поет. Его окружает стайка прелестных девушек, среди которых Урсула Андрес и Элза Карленас. В финале, напев полагающуюся дюжину песен, он сигает в океан с высоченной скалы, преодолевая тем самым свою высотобоязнь и утверждая достоинство белого человека. Альбом, включивший в себя песни из «Забавы в Акапулько», тоже стал золотым, пополнив собой коллекцию, разместившуюся в Грейсленде.

Третий фильм, снятый в 1963 году, тоже создавался на натуре. Он назывался «Вива Лас-Вегас!», стал лучшим мюзиклом с участием Пресли и собрал в одних только Соединенных Штатах 5,5 миллиона долларов. На этот раз Элвис играл гонщика, мечтавшего собрать денег, чтобы купить новый мощный мотор для своей машины и принять участие в больших гонках. Одновременно он пытался обойти соперника (Чезаре Данова) в борьбе за внимание танцовщицы ночного клуба (Энн-Маргарет). Покуда дело не кончилось полной победой Элвиса на обоих фронтах, действующие лица посетили все самые живописные достопримечательности Лас-Вегаса и Элвис напел несколько милых песен, в том числе одну дуэтом с Энн-Маргарет.

Между прочим, за пределами съемочной площадки таких дуэтов было спето немало. Энн-Маргарет даже поведала интервьюерам, что Элвис подарил ей огромную кровать. Это была выдумка, но когда газетчики

обратились к Элвису за подтверждением, он благородно ответил: «Все было так, как говорит леди». Но сразу же перестал с ней встречаться.

После «Вива Лас-Вегас!» снимались «Целующиеся кузены», типичный элвисовский фильм. Продюсером его был Сэм Кацман, известный в Голливуде как «король скороспелок». Только что он за восемь с половиной дней отснял ревю и тут же приступил к другой работе — о недавно умершем Хэнке Уильямсе, — которую должен был завершить через две недели. И тут произошла их встреча с Полковником. Как рассказывает Джин Нелсон, режиссер, работавший вместе с Кацманом, «сделка совершилась за чашкой кофе и сигарой. Полковник сообщил, что желает изменить стратегию и делать фильмы так, как Сэм».

«Зная меня как знакомого продюсера, Полковник вычислил, что, скооперировавшись, мы сумеем получить на этом деле пригоршню долларов, — рассказывает Сэм Кацман. — Я видел, что в глубине души Элвис остается деревенским парнем, поэтому лучше всего было бы снимать в той среде, которая была ему особенно близка. Я поручил сценаристу Джералду Дрейсону Эдамсу написать для него историю в этом духе».

Впоследствии сценарий был переписан Джином Мелсоном. «Когда мы работали над сценарием, — вспоминает он, — и подходили к тому моменту, где напрашивалась песня, мы вписывали названия четырехшести штук и отсылали этот материал Фредди Бинстоку в Нью-Йорк, а тот переправлял своим сценаристам».

Полковник потом объяснил Джину: «Мы не умеем делать кино. Поэтому нанимаем вас. Нам требуется одно: песни в альбом».

Сюжет этого фильма был почти так же легковесен, как и любого другого с участием Элвиса. С той лишь разницей, что ему на этот раз отводились две роли — военного летчика, пытающегося убедить свою семью дать разрешение на строительство на их земле ракетной базы, и его двоюродного брата. Оба персонажа — блондин и брюнет — пели и танцевали и за исключением цвета волос были похожи друг на друга, как две капли воды.

Работа над «Кузенами» шла трудно, график был очень напряженным. Неожиданно возникла проблема с белокурым париком, который надо было надевать Элвису. «Эта необходимость его буквально травмировала, — свидетельствует Ивонн Крэг. — Он не хотел выходить из гримерной в этом парике, говоря, что чувствует себя в нем по-идиотски. Я знала, что ведь он от рождения светловолос и красит волосы в черный цвет, значит, за этим стоит что-то серьезное».

Последняя трудность ожидала группу во время съемки финальной сцены, в которой были заняты Элвис и его дублер Лэнс Ле Гот. «Лэнс, — рассказывает Ивонн, — должен был стоять спиной к камере, и они с Элвисом должны были поменяться местами, причем в тот момент, когда Элвис исчезал из поля зрения оператора, он должен был надеть белый парик, а Лэнс — черный. Но вместо того чтобы увильнуть, камера дала крупный план, и вместо Элвиса в кадре появился Лэнс. Совершенно отчетливо. Но Сэм прореагировал на это спокойно. Он сказал: «Никто не заметит». Переснимать было слишком дорого, поэтому в прокат фильм пошел с этим лицом».

Через два дня фильм закончили. Вся работа над ним заняла две с половиной недели, бюджет составил 1,3 миллиона — примерно третью или четвертую часть суммы, в которую обошлись «Голубые Гавайи». Картина как раз поспела к пасхальным каникулам.

1964 год начался для Элвиса с фильма «Трудяга». Это была старая как мир история о том, как вступающие в силу холодные деловые соображения кладут конец веселой и беззаботной жизни. Элвис играл певца, который сперва влюбляется в директоршу его шоу (Барбара Стэнвик), а потом — в дочку темпераментного босса. Появление в фильме исполнительницы танца живота предоставляло возможность спеть классическое произведение Лайбера и Столлера «Маленький Египет», а Элвису дали погонять на «хонде» по холмам калифорнийских Тысячи Дубов, где снималась картина. Все одиннадцать песен ее звуковой дорожки вошли в альбом.

Затем последовала «Счастливая девчонка», где Элвис сыграл артиста в ночном клубе, который находит свою любовь во время студенческих пасхальных каникул. Продюсер Джо Пастернак рассказывал, что приезд Элвиса во Флориду, где снимался фильм, навел панику, потому что выход на экраны его предыдущего фильма в десять раз поднял число наехавших студентов, чем причинил городу немалый ущерб.

Третьим и последним фильмом, в котором Элвис снимался в 1964 году, стала «Щекотка», первый опыт работы Пресли на студии «Эллайд Артистс», стоявшей тогда на грани банкротства. Элвис изображал поющего ковбоя, получившего работу на богатом ранчо, где водилось множество томных девиц, щеголявших в откровенных купальных костюмах. Сюжет фильма прост до примитивности: Элвис с девушками (Джослин Лейн, Джулия Эдамс) отправляются на поиски сокровища и находят его. Обозреватель «Нью-Йорк таймс» так отозвался об этой ленте: «Это самый слабый, самый глупый и самый скучный фильм в карьере мемфисского вундеркинда». И тем не менее «Щекотка» собрала достаточно денег, чтобы отвести «Эллайд Артистс» от края пропасти.

А потом «выстрелили» вторую скороспелку Сэма Кацмана — «Харум-скарум» («Отпуск в гареме»), первый костюмный фильм Элвиса. Тоже, надо сказать, довольно слабое творение — музыкальное путешествие Элвиса в некую условную арабскую страну, населенную феллахами и дромадерами. Элвиса, американскую кинозвезду, украли во время какого-то государственного визита на Средний Восток. Мэри Энн Мобли выступила в роли дочери султана или короля. После череды дурацких политических убийств главные герои

попали в Лас-Вегас, где Элвис порадовал всех своим искусством. Сам Кацман отозвался по поводу этой ленты весьма лаконично: «Она получилась похуже, чем «Целующиеся кузены». Режиссер Джин Нелсон сказал, что никогда еще Элвис не был так хорош, как здесь, жаль только, что сценарий оказался слабоват. (Чтобы спасти ситуацию, Полковник предложил ввести в картину говорящего верблюда. Его совет пропустили мимо ушей, но, может быть, напрасно.) Фильм сняли за восемнадцать дней, Элвису заплатили миллион долларов плюс половину прибыли, и картина пошла гулять по экранам в тандеме с японским «ужастиком» «Чидра, трехголовое чудовище».

Картины выходили одна за другой с регулярностью графика школьных каникул. В 1966 году на экранах появились «Выкрутасы», вторая работа Элвиса с продюсером Джо Пастернаком и шестая с режиссером Норманом Торогом, еще одна история про бешено мчащиеся автомобили и почти столь же неукротимых девушек (Дебора Уолли, Дайан Макбейн, Шелли Фарабес), а также про рок-н-ролл. Каждая из трех милашек стремилась зацепить Элвиса на свой крючок: «Шелли» приманивала его отцовскими денежками, «Дайан» — книжкой, которую она читала, а «Дебора» пыталась доказать свою неоспоримую предпочтительность на фоне его оркестровой группы. В фильме Элвис спел девять песен, а в альбоме к ним добавились еще три, в том числе «Завтра — это слишком нескоро», единственная записанная Пресли вещь Боба Дилана.

«Двойные неприятности» получились чуть-чуть получше, но только чуть-чуть. Элвис изображал рок-н-ролльного певца в строгом смокинге, который крутил любовь одновременно с двумя девушками (отсюда и название) — напористой и своенравной стриптизеркой (Ивонн Ромен) и наивной англичанкой-парикмахершей (Аннет Дей). Последняя сопровождает его в турне по Европе, причем подвергается преследованию своего зловещего дядюшки и двух неотвязных, но забавных ухажеров. В фильме также фигурировала тройка иностранных полицейских (их играли бывшие водевильные актеры братья Уиер) и звучали восемь песен, в том числе «Ферма старого Макдоналда».

Последним в 1966 году стал фильм «Как пришло, так и ушло». На этот раз Элвису выпало сыграть аквалангиста, ищущего на дне морском затонувший корабль с сокровищами. В фильме были две девушки — Доди Маршал, родственница капитана погибшего корабля, и Пэт Прист. Песен было спето всего три. К сожалению, самые любопытные куски фильма оказались связанными не с участием Элвиса, а с появлением на экране Элси Ланчестер в роли полоумной приверженки философии йоги.

А потом, в канун свадьбы с Присциллой, весной 1967 года, Элвис отснялся в «Вечерухе», где сыграл сына миллионера, нефтяного магната, желавшего, чтобы его любили ради него самого, а не ради денег. Чтобы добиться своей цели, он меняется местами с инструктором-горнолыжником (Уилл Хатчинс) и побеждает в соревновании своего соперника в любви (Билл Биксби). Элвис еще раз показал себя в качестве героя, умеющего побеждать, спев попутно семь песен, но в целом картина представляла собой лишь очередной, ничем не примечательный мюзикл. Обозреватель «Нью-Йорк таймс» иронично заметил по поводу наиболее притягательного момента «Вечерухи»: «Что трогает нас более всего, когда герой Элвиса везет свою дорогую (мисс Фарабес) в аэропорт Майами, изображая настоящую неземную любовь? Горы за его спиной. Настоящие флоридские горы».

В середине 60-х наряду с известными киношными рубриками «фильмы Джерри Льюиса» или «пляжные фильмы» (родоначальником этого жанра можно считать детище Хола Уоллиса и Нормана Торога «Голубые Гавайи») появилась новая — «кино Элвиса Пресли». Все подпадающие под нее картины отличались общими признаками, позволяющими предсказать содержание каждой выходящей на экраны ленты, и общей открыточной эстетикой.

Сюжет всякий раз выполнял функцию плохо замаскированного транспортного средства, поставляющего исполнителя главной роли на орбиту певческой карьеры. Ивонн Крэг назвала эти фильмы опереттами. «Идея их такова, — расшифровывает свою формулу Ивонн, — то, что можно пропеть, не надо говорить». Актерская группа подбиралась из числа талантливых характерных исполнителей (Артур О'Коннел, Долорес Дель Рио, Барбара Стэнвик и Гиг Янг) и привлекательных молодых людей (Гэри Локвуд, Билл Биксби, Джеймс Шигета и девушки в бикини). Ну, и, разумеется, живописная природа, много моря, солнца, света и комфортабельных самолетов.

Все это были легкие фантазии, не имеющие никакого отношения к реальности и вообще к чему-либо за пределами мира Элвиса Пресли.

Заметим между строк: когда в 1965 году Элвис праздновал свое тридцатилетие, самой популярной в Штатах песней была «Я чувствую себя отлично» — пятая из репертуара «Битлз», взлетевшая на самую верхушку рейтинга. Год спустя «Битлз» посетили Элвиса в его резиденции в Бел Эйре, где они устроили джэм сешн. И хотя они утверждали, что очень многим обязаны Элвису, у него не было уже ни одной такой песни с весны 1962-го до весны 1969 года.

Но вернемся к кино. У фильмов Элвиса было еще одно общее свойство — вызывать на себя нападки даже со стороны тех, кто принимал участие в их создании.

Вот что говорит Лэнс Леколт, одаренный блюзовый исполнитель, работавший у Элвиса дублером с 1960-го по 1968 год: «Целующихся кузенов» мы сняли за семнадцать дней, и этот фильм стал в карьере Элвиса поворотным. До него мы старались держаться довольно высокой планки. А с этого фильма перешли на скороспелки. С этого времени начали обходиться без всяких репетиций. Они раскусили, что с таким парнем можно лепить картины, как на конвейере, — и приступили к делу».

Лэнс познакомился с Элвисом, когда тот наведался в клуб, где этот высокий блондин работал на эстраде.

«Он должен был заканчивать работу в шесть, — продолжает Лэнс свой рассказ, — но мы часто оставались с ним допоздна. Потому что к утру номер должен был быть готов, а времени на репетиции не было предусмотрено. Почти всегда работали и в обеденный перерыв. Это было идеальное время для репетиций — площадка была свободной, можно было прямо на месте отработать номер. Мы оставляли от перерыва минут десять, чтобы Элвис успел подготовиться к съемкам. Потому что он за это время взмокал так, что рубашка прилипала к телу, а волосы прилипали ко лбу. Все эти тридцать пять — сорок минут работал без дураков. Вот так это все доставалось».

Все дело было в том, как студийная администрация относилась к Элвису. «Впервые я понял, что его недооценивают, на съемках «Трудяги», — говорит Лэнс. — В этом фильме его посадили на «хонду». Это Элвиса-то, который всегда ездил на «харлее»! Всегда только на большом «харлее». А тут они сажают его на малютку «хонду». Парня, который просто сросся с мотоциклом. Который всю страну пересек на нем, а тут нате вам — «хонда»!

Кажется, пустяк. А на самом деле это о многом говорит. Никогда его не использовали в кино на всю катушку. Никогда. И я тоже думал: есть график, есть Элвис, а значит, надо делать деньги, и плевать, на чем он там ездит — на «харлее дэвидсоне» или на «хонде», все равно, что поет — «Не будь жестокой» или «Встряску». Но когда наблюдаешь все это из года в год... Я не считал, во скольких фильмах он участвовал, но всегда видел одно и то же: им довольно было, что у них снимается Элвис, да еще в цвете».

В этом мнении Лэнс не одинок. Многие сетуют и на выбор режиссеров и на качество сценариев. Вот что рассказывает один продюсер, работавший вместе с Элвисом на дюжине картин: «Режиссеры ходили перед Элвисом на цыпочках. Помню, однажды на целые полчаса задержали съемку — а она стоила бешеных денег — потому лишь, что Элвис опаздывал. А опаздывал он потому, что режиссер не осмелился никого послать стукнуть ему в гримерную. Режиссеры до смерти боялись навлечь на себя гнев Элвиса или Полковника.»

А Джералд Дрейсон Эдамс, автор сценариев к фильмам «Целующиеся кузены» и «Отпуск в гареме», свидетельствует: «Сценарии никогда не обсуждались. Обсуждались вообще только деньги. Причем под личным надзором Полковника...»

«Вечеруха» оказалась полным провалом, — говорит англичанин Джек Гуд, продюсер, принимавший участие в создании этой картины. — На банкете по случаю завершения работы над фильмом играла группа Лэнса Леколта. Элвис никак не соглашался спеть. Но Лэнсу все же удалось потихоньку втянуть его в это дело. Получилось божественно. Я подумал: стыд, что ничего подобного в нашей картине не будет».

А вот слова продюсера Джо Пастернака: «Элвису не хватало в ролях «мяса». Ему бы сыграть настоящего мужчину, сильного, смелого, обаятельного. У него были для этого все данные. Он мог бы играть в настоящем кино».

Элвис у многих оставил впечатление очень одаренного актера. Даже Босли Кроутер из «Нью-Йорк таймс», которому было очень нелегко угодить, рецензируя «Креольского короля», отметил: «Этот парень умеет играть». Ему вторили другие. Дон Сигел, постановщик «Пламенеющей звезды», сказал, что Элвис овладел системой Станиславского: «Кажется, он вот-вот прыгнет к тебе с экрана». Ивонн Крэг утверждала, что только один-единственный актер был столь же естествен, как Элвис, — Спенсер Треси. А Гедда Хоппер сказала, что если уж Элвис не настоящий актер, то Гари Купер тем более. И наконец, Билл Биксби подытожил: «Он настоящий актер, настоящий лицедей. Он заслуживает гораздо более высоких оценок, чем ему обычно выставляют. Однажды Фрэнк Синатра заметил, что лучшие певцы — это одновременно и лучшие актеры. По-моему, это поистине так. Элвис — отличный пример. Если Фрэнк соберется что-нибудь сыграть — умри, лучше не сыграешь. То же самое Элвис. В них обоих есть нечто, что создает ощущение подлинности. Иного слова не найти. И когда они на сцене или на съемочной площадке, соперников у них нет».

Элвис, по-видимому, ошибался, когда заявлял в 1963 году: «Вот тут интеллектуалы твердят, что мне-де нужно расти как актеру, расширять горизонт, ставить перед собой новые цели и все такое прочее. Но у меня хватило мозгов понять, что нельзя кусать от пирога больше, чем сможешь проглотить. Выше себя не прыгнешь. Вот они хотят, чтобы я снялся в настоящем кино. Ну что ж, может, когда-нибудь я на это и решусь. Но не сейчас. Я сделал одиннадцать картин, все они принесли деньги. Кому-то они нравятся, значит, я приношу радость. Надо быть полным дураком, чтобы отказаться от всего этого».

Возможно, в то время Элвис проявил излишнюю скромность. С годами и публика, и градус его успеха стали иными. Элвис преображал тот сценарный хлам, который ему приходилось играть. К 1966 году все изменилось. Элвис набрал вес, а количество лака на его волосах, выкрашенных в черный цвет, производило отталкивающее впечатление. И даже самые верные и преданные поклонники перестали ходить в кино. Один из них назвал его фильмы «кукольной мультипликацией для недоразвитых детей». А у самого Элвиса эта мура стала вызывать сперва скуку, а потом раздражение.

Рыжий Уэст, продолжавший сниматься вместе с ним, рассказывает: «Поначалу, когда это было в новинку, он снимался с удовольствием. А когда все стало бесконечно повторяться, кино ему опостылело. Он прямо дождаться не мог, когда кончатся съемки. Ему нравился только «Дикарь...», потому что там хороший сюжет. Ну, еще «Креольский король» и «Пламенеющая звезда». Это, пожалуй, все».

Эти слова подтверждают не меньше десяти свидетелей: Элвис возненавидел кино. Однажды, слушая демонстрационную пластинку к какому-то фильму, он горько заметил: «Ну что можно сделать из этого дерь-

ма!» Но ни Полковнику, ни администрации студий он не жаловался: бороться с чем-либо было не в его характере. Джин Нелсон вспоминает, как после съемок «Отпуска в гареме» Элвис пришел к нему со словами: «Может, когда-нибудь сделаем что-нибудь стоящее».

А Джек Гуд сказал ему: «Ну что ты лепишь эту лабуду? Снимись в хорошем кино наконец, в чем-нибудь вроде «Креольского короля». И услышал в ответ, что он все оставляет на усмотрение Полковника и что Полковник обещал настоящее кино, причем очень скоро.

Но этим надеждам не суждено было сбыться.

Перевод с английского Н.Цыркун

Фильмография
1956. «Люби меня нежно» («Love Me Tender)
1957. «Влюбленный в тебя» («Loving You»)
1957. «Рок за тюремной решеткой» («Jailhouse Rock»)
1958. «Креольский король» («King Creole»)
1960. «Солдатский блюз» («G.I.Blues»); «Пламенеющая звезда» («Flaming Star»)
1961. «Дикарь на природе» («Wild in the Country»); «Голубые Гавайи» («Blue Hawaii»)
1962. «Следуй за мечтой» («Follow that Dream»); «Малыш Галахед» (Kid Galahad»); «Девушки! Девушки! Девушки!» («Girls! Girls! Girls!»)
1963. «Это случилось на Всемирной ярмарке» («It Happened at the World Fair»); «Забавы в Акапулько» («Fun in Acapulco»)
1964. «Вива Лас-Вегас!» («Viva Las Vegas»); «Целующиеся кузены» («Kissin' Cusins»); «Трудяга» («Roustabout»)
1965. «Счастливая девчонка» («Girl Happy»); «Щекотка» («Tickle Me»); «Харум-скарум» («Отпуск в гареме») («Harum-Scarum»)
1966. «Фрэнки и Джонни» («Frankie and Johnny»); «Рай в гавайском стиле» («Paradise, Hawaiian Style»); «Выкрутасы» («Spinout»)
1967. «Двойные неприятности» («Double Trouble»); «Как пришло, так и ушло» («Easy Come, Easy Go»);
«Вечеруха» («Clambake»)
1968. «Отвали, Джо» («Stay Away, Joe»); «Скоростная трасса» («Speedway»); «Живи недолго, люби чуть-чуть» («Life a Little, Love a Little»)
1969. «Чарро» («Charro»); «Беда с девчонками» («The Trouble with Girls»); «Изменить привычку» («Change of Habbit»)
Фильмы об Элвисе Пресли
1970. «Элвис: так это происходит на самом деле» («Elvis: That's the Way It Is»), док.
1972. «Элвис в турне» («Elvis on Tour»), док.
1979. «Элвис — кино» («Elvis — movie»)
1981. «Это Элвис» («This is Elvis»), док.

SUMMARY

IK PREMIERE
A set of stuff devoted to V.Zalotukha's and V.Khotinenko's MOSLEM.

Nikita Mikhalkov. «...And You've got to live like Stolz!»
Interview delivered by Pyotr Vail.
Opinions of the leading Russian film-maker on the East-West connections and perspectives of development of Russia.

Olga Sedakova. The western idea in the yesterday's and today's Russian culture.
In reflections of remarkable poet, phylologist, translator and historian of language Olga Sedakova «Russian idea» and idea of the West are juxterposed as a crucial point of Russian history and culture of the after Peter's the Great times.

Vadim Tsaryov. Euroasianism, or Sclifosofia of confusion.
A noted sociologist ponders over the notion of Euroasianism.

Ludmila Saraskina. «I have come back to Russia in the right time...»
Ludmila Saraskina, a publicist and phylologist observes a cycle of tele-commentaries of Russian writer Aleksandre Solzhenitsyn on the social situation of the up to date Russia.

Sergei Dobrotvorsky. Ivanov who forgotten his kinship.
A review of St.Petersburg's director Sergei Selyanov THE TIME FOR SORROW HAS NOT COME YET.

Elena Stishova. Images of the old world.
Analysis of the problems of implementation of the Russian theme in the post-Soviet cinema exemplified by Boris Liznev's CEMETARY OF ZELENINO.

Andrei Shemyakin. New classics for new Russians.
Reflection on new films adapting the classical works of Russian writers: THE FIRST LOVE by Roman Balayan, PETTY DEVIL by Nikolai Dostal and LADY-PEASANT by Alexei Sakharov.

Anjelika Artykh. A horse, elixir and hands of Irina Evteyeva.
Irina Evteyeva: «I go into animation because of laziness».
A set of stuff devoted to St.Petersburg's animator Irina Evteyeva and her first works A HORSE, A FIDDLE AND A BIT NERVOUS (1991) and ELIXIR (1995), which evoked great interest among professionals and were awarded with some international and domestic prizes.

Mikhail Ryklin. Russian roulette.
A well-known philosopher analyses some peculiarities of Russian consciousness through Dostoyevsky's novel THE PLAYER.

Victor Listov.On FULL CRASH.
A polemical response of film historian Victor Listov to the poignant article by poet and script-writer Yury Arabov published in the ISKUSSTVO KINO N 5,1994.

Vitaly Troyanovsky. Alone.
An article by film-historian Vitaly Troyanovsky about Vasily Ordynsky's RAINCLOUDS OVER BORSK.

E21153

IK collection

Film posters.

Cinema chronicles illustrated by an interview with Wim Wenders.

From the history of one speech.
Valery Fomin avails the first publication of a speech of Mikhail Romm in the All-Russia Theatrical Society during the Thaw period, which affected his creative and personal fate.

E.Levin. Fragile cosmos, or Andrei's Gospel.
Next instalment of materials from archive of the late Efim Levin, a member of the editorial board of IK.

Yu.Skramtayeva. Post-Soviet thinking and avant-guard.
Yulia Skramtayeva, graduated from VGIK, in her first article written for ISKUSSTVO KINO, accentuates the absence of innovation in the post-Soviet cinema.

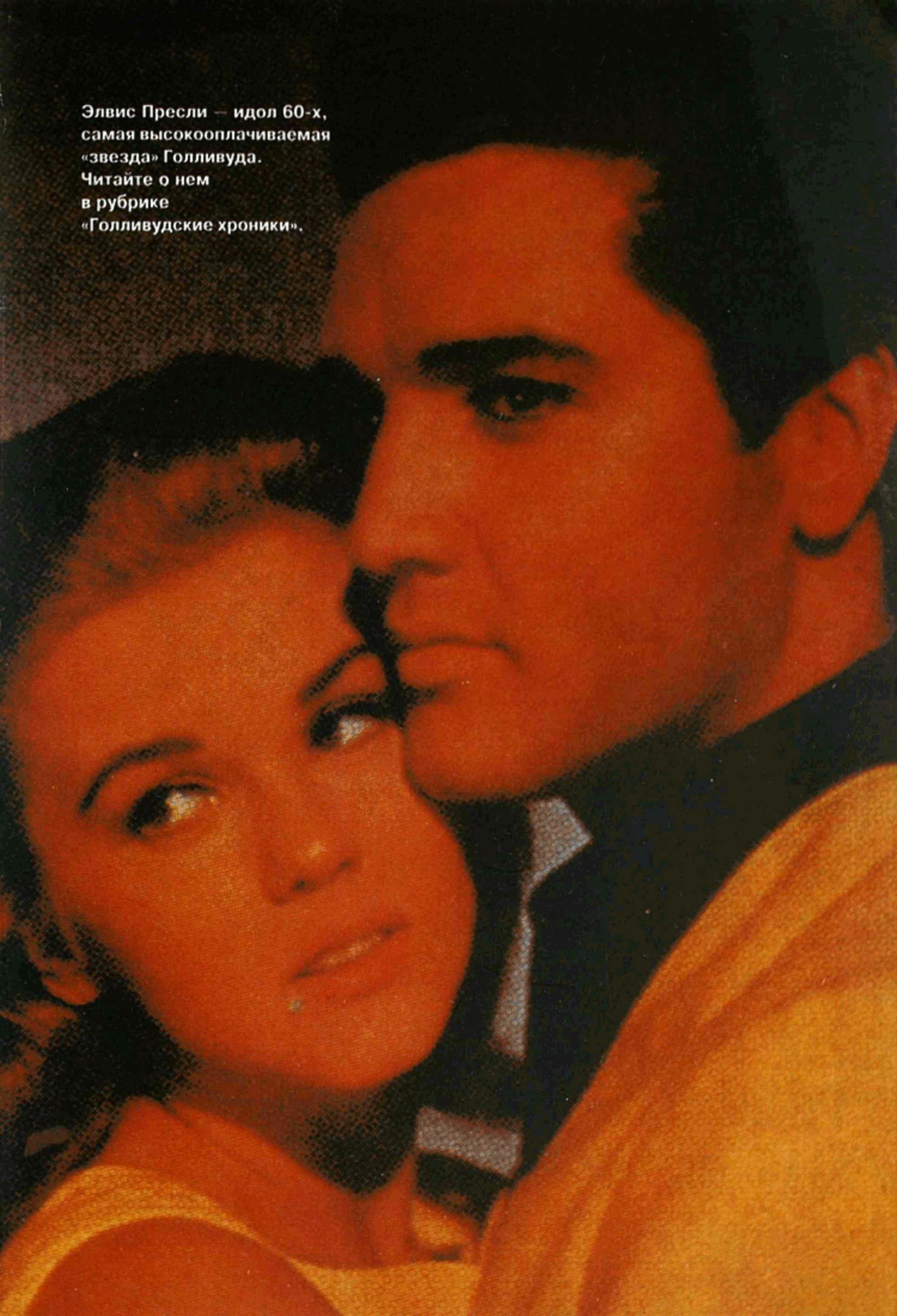
D.Kantor. History, that happened. Historical happenning.
A history of creation of THE FORTY FIRST by Grigory Chukhrai traced on the base of the documents of the time and the interview delivered by Oksana Aldoshina in 1995.

Mikhail Konovalchuk, Sergei Selyanov. A STRANGER (PRAYER TO JESUS).
The script specially written for Nikolai Makarov basing on an anonimous REVELATIONS OF A STRANGER TO HIS SPIRITUAL FATHER of the second part of the 19-th century discussing the problem of Russian sanctuary.

Elena Stishova. Mannheim prefers cinema of passions.
Coverage of the International film festival in Mannheim (1994).

Jerry Hopkins. Elvis.
Fragments from the book.

ВСЕСОЮЗНАЯ
КНИЖНАЯ ПАЛ
1995 г.



Элвис Пресли — идол 60-х, самая высокооплачиваемая «звезда» Голливуда. Читайте о нем в рубрике «Голливудские хроники».

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: 100 лет кино; кино и культура — французская модель; фестивали как зеркало кинематографа; статьи Ю.Богомолова, Кшиштофа Занусси, С.Добротворского, В.Михалковича, А.Плахова, Л.Аннинского, Н.Зоркой, М.Туровской, А.Шемякина, Андре Глюксманна.

В рубрике **«Премьера «ИК»**:
«Ненависть», «Особенности национальной охоты», «Послеобеденное завещание», «Все будет хорошо».

В рубрике **«Портреты»**:
Изабель Юппер.

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Клод Шаброль и «новая волна».
А.Тарковский — Г.Панфилов. Итальянский диалог.
М.Голдовская. Мои старики.

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
Анатолий Васильев.

В рубрике **«Штудии»**:
Ролан Барт, Морис Бланшо.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Эммануэль Бернейм. Двое.
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Жан Ренуар. Великая иллюзия.

В рубрике **«Теория, история»**:
Эрик Ромер об Андре Базене.

В рубрике **«Фестивали»**:
Москва-95.
Канн-95.
Венеция-95.
Берлин-95.
Сочи-95.

9 95